# IL BARETTI

LA RIVOLUZIONE LIBERALE
Settimanale
Editore PIERO GOBETTI
Abbonamento annuo L. 20 - Estero L. 30
Un numero L. 0,50

QUINDICINALE EDITORE PIERO GOBETTI TORINO VIA XX SETTEMBRE, 60
ABBONAMENTO Per il 1925 L. 10 Estero L. 15 Sostenitore L. 100 Un numero separato L. 0,50 CONTO CORRENTE POSTALE
Preghiamo vivamente tutti quelli che riceveranno questo numero di mandarci subito l'importo dell'abbonamento o di respingerlo

Anno II — N. 1 — 15 Gennaio 1925






# LA PITTURA ITALIANA NELL' 800

Riecco l'Appiani e l'Hayez, e riecco il Bezzuoli che in questo genere di produzione appare singolarmente fornito di quel respiro sospeso in cui l'artista deve vivere quando, avendo staccato l'occhio dal vero, si accinge a tradur questo vero in segno e colore. Il suo gesto ha qualche cosa di sacro, quel suo segno è, nello stesso tempo, una sintesi e una projezione nel futuro. Questo intendeva Raffaello dipingendo il suo ritratto d'ignota e questo ha inteso anche Giuseppe Bezzuoli ritraendo la baronessa Elisabetta Ricasoli in un dipinto che, forse, trae la sua diretta ispirazione dal capolavoro raffaellesco.

Quando si pensi che, per es., il Benvenuti e il Bezzuoli, ritrattisti insigni, non furono altrettanto abili costruttori, e si assista a questo associarsi e distribuirsi delle loro migliori qualità in opere di differente origine, si ha un senso perfettamente chiuso, incorniciato e squadrato del loro limite e dei limiti di una grande parte del loro secolo. Secolo che fu, soprattutto, di onestà e di impegno. Una caratteristica della prima metà dell'800, può riscontrarsi nel fatto che mancando a questo periodo la pienezza di geniale urgenza riscontrabile nel seicento e svoltasi in ritmi più fluidi ed eleganti nel secolo successivo, spinse un suo placido scrupolo accademico a dolcezze e finitezze disegnative da rievocare il fantasma di un'arte ben più antica e sospirata, e innegabilmente certi disegni e scorci del Ciseri e del Cassioli ribalugnano non sappiamo quale morbida grazia quattrocentesca. Miracoli della nostalgia, che è una delle reggitrici della bellezza, e che opera da lontananze divenute improvvisamente insostenibili, quando pare che il ricordo del tempo o della terra sospirata stia per naufragare in un ultimo guizzo di luce dorata, come un definitivo tramonto sull'orlo di un orizzonte marino. E' allora che la nostalgia, col respiro sospeso dal terrore della perdita, scolpisce le più vivide immagini del ricordo. I segni più felici di questi ritrovamenti si riscontrano nei disegni; e specialmente nei disegni di quegli artisti che nelle composizioni, non reggendo in loro l'afflato della ispirazione inadeguata, ottusero nella pittura le loro qualità migliori. Così il Ciseri, coi suoi deliziosi studi per i Maccabej. Quanto al Ciseri sarebbe però assurdo negare che la frequentazione assidua del disegno, sconfinò qualche volta dalla suggestione breve dello studio, e seppe fondere le parti alle parti in una ricreazione fantastica, sino a concepire il quadro dei *Maccabei* e la *Deposizione di Cristo* dei quali si è già parlato.

Ecco creata un'impressione leggermente pànica di una folla di artisti tra i quali i nomi dei ricordati sin qui sono un' esigua parte. Sarà bene accennare come una mostra del ritratto italiano dell'800, fattasi or sono due anni a Venezia in Ca' di Pesaro, abbia riportato in luce opere notevoli dell'Anna Matteini, di Lattanzio Querena, di Micheangiolo Grigoletti e di altri, e formulando l'augurio che tali rassegne si debbano moltiplicare, per l'onore del nostro paese, in ogni parte d'Italia.

### Il Romanticismo e F. Hayez.

Il cosidetto romanticismo, definizione divenuta incerta oggi che ogni superficiale tentativo di ritorno all'antico si chiama classicismo, trovò in Italia temperamenti caldi, smaniosi di volgersi incontro a una bellezza in cui l'ispirazione si mescolasse, dal principio alla fine, bene addentro nella materia, temperamenti anzi bene spesso troppo caldi cosicchè poteva succedere di vederli strugger, per troppo calore, in tele nelle quali la novità della ricerca non riusciva ad afferrare la compostezza necessaria a ogni opera d'arte quando questa, come avvenne con Monet in Francia nel periodo impressionistico, non tenda a concretare il mistero delle vibrazioni luminose dando all'atmosfera importanza di cosa concreta e disancorandovi dentro, perdutamente, le più massiccie costruzioni.

Primo, a iniziare la serie dei pittori romantici, fu il veneto Francesco Hayez nato nel 1821 e vissuto in Lombardia.

Come primo romantico, di un'originalità quasi indiscutibile se pensiamo che riuscì ad affermare la propria personalità prima ancora che in Francia apparissero il Dante di Delacroix e la Giovanna d'Arco di Paul Delaroche, Francesco Hayez conobbe i lati positivi e quelli negativi di codesta sua priorità; ma certo quelli positivi ebbero sui negativi ragione.

Infatti se il romanticismo dell'Hayez fu lontano dal turbarsi di quelle deliziose ricerche pittoriche che il Morelli più tardi doveva imparare alle fonti di Delacroix, vero e grande precursore, quest'ultimo, dell'impressionismo e di buona parte della pittura moderna e uomo che ebbe da noi un'influenza addirittura incalcolabile, l'Hayez, la cui opera consistette quasi completamente a far sì che una pittura come avrebbe potuto esser quella di Andrea Appiani, succosa ma pur troppo spinta sulla via della decorazione si arginasse dentro una necessità di rappresentazione umana, raggiunse non di rado, e specialmente in disegni e cartoni, i segni di una bellezza classica nel senso superiore della parola, e vorrei dire quattrocentesca.

Ecco i *Due Foscari*, pittura di piccole dimensioni, dove le piccole figure non offrendo alla mano dell'artista la possibilità di un segno largo da virtuoso, s'offrono invece a una specie di penosa incisione che richiede poi la ristuccatura di un colore la cui tecnica sappia dell'incausto. In questa pittura di piccoli spàzi il colore acquista brillantezza quasi in ragione diretta della sua quantità va dal secondo al quarto ventennio dell'800 ed è, se scuola si può chiamare, una scuola di libertà.

Accanto e insieme ai romantici debbo parlare, per evidenti ragioni, di pittori che tali non furono o che tali non si possono precisamente chiamare, e dunque, mentre di sfuggita accenno qui al movimento dei puristi, o dei Nazzareni, che sortò in Germania per opera del pittore Overbeek ebbe da noi a suo rappresentante il pittore Luigi Mussini, senese, vissuto fra l'815 e l'891, apro anche una breve parentesi dedicata ai pittori appartenenti a classificàzioni secondarie.

### Il realismo: Palizzi e Fontanesi.

Il Realismo e il Paesaggio si collegano in intima unione, poichè per essi la pittura italiana si avvia a quella trascuranza del soggetto che per lungo periodo di tempo attrarrà l'attenzione dei critici verso la pittura come fine a se stessa, ed è curioso notare come, con tutto ciò, un paesista della forza a un tempo classica e romantica di Antonio Fontanesi, e uno squisito animalista come Filippo Palizzi, fossero da contare tra i pittori più dotati di una buona e forse profonda umanità. Le fonti più dirette di questi pittori furono certamente Constant Troyon per il Palizzi, e un assieme di Poussin e di Corot per il Fontanesi, sorgenti, quest'ultime, di piccola apparenza ma di grande e vitalissima forza, evidente se anche per un momento solo riscorriamo tra le immagini riposanti nella nostra memoria i quadri di Corot e ci vediamo sfilare dinanzi, in una fantastica cinematografia, non solo quegli stupefacenti paesaggi romani, nudi, asciutti, essenziali che tutti conosciamo, ma le donne, le contadine italiane di Corot, che il Fattori dovette conoscere imparandovi forse qualcosa, da quell'uomo di mente prontissima e di grande sensibilità ch'egli fu sempre.

Forse la raccolta preziosità delle fonti dettero al Fontanesi e al Palizzi il loro carattere di artisti isolati e cheti.

E' necessario insistere sul Paesaggio e sul Realismo italiani perchè, ripensando alla speciale fisionomia che assumono pittori della qualità del Morelli, di Tranquillo Cremona, di Giovanni Segantini e di Fattori, di tutti coloro infine che interrompendo una tradizione di puri soggetti ne hanno ritrovata, attraverso una gamma di colori nuovi, una più antica di quanto non fosse sperabile di trovare, mi è sembrata addirittura impossibile la trascuranza di un momento che raccoglie come nello specchio di un lago le circostanti figure, e in sè medesimo raffreddando il carattere passionale di quelle diventa una specie di viva realtà mobile, calamitata, partecipe di tutti i tempi e a tutti i tempi straniera con qualcosa di astrale e di fatato.

### Fattori.

Giovanni Fattori è un uomo di ieri; tuttavia, anche dalla breve distanza che ce ne separa, è chiaro come non sia illusoria l'immagine della sua grandezza sul panorama artistico del diciannovesimo secolo. A mano a mano che la civiltà affretta il ritmo della vita si assiste, soprattutto nella vita dello spirito e dell' arte, a una serie di ritorni sempre più fitti. Il ventesimo secolo, giovine com'è ha già veduto nel futurismo un'arruffata, vertiginosa sintesi di tutti i possibili ritorni, ed è naturale che la tranquilla figura del Fattori ci appaia sufficientemente lontana e delineata.

### Impressionismo sentimentale.

Domenico Morelli ebbe un temperamento acceso, passionale, e si potrebbe argomentare come forse per troppo calore la maggior parte delle sue opere mancasse della stringatezza necessaria per conservare alle generazioni future l'espressione di ardori che possono con una pennelleggiatura larga che voleva essere un indizio di modernità e che spesso, alla modernità vera, stava come molta pittura italiana di quel tempo, che rendendo più vaghe di quanto di per se stesse non fossero le definizioni delle scuole più recenti, le conduceva tutte a un'interpretazione sentimentale.

Mentre al di là delle Alpi gli artisti insistevano ognuno in una teoria e in una determinata ricerca, coloristica o costruttiva, da noi si tentò di umanizzare, disordinatamente, i più rapidi resultati ottenibili dopo un breve contatto con quelle varie ricerche, e come, a esempio, il grosso pubblico francese aveva schernevolmente appioppato il nome di impressionisti a quei pittori che cercavano di rendere il lato meno solido e concreto degli oggetti, gli italiani crearono quel tipo d'arte contro il quale il pubblico aveva creduto di lanciare il suo scherno, con un impressionismo dove la tecnica, molto approssimativa, si adattava alle esigenze del soggetto, piuttostochè questo a quella, e finiva col raggiungere la sua migliore espressione nei paesaggi divisionisti, assolati o coperti di bruma o umidi di rugiada di un Vittore Grubicy o nelle scene di Angelo Morbelli che al divisionismo di Grubicy aggiungeva qualche figurina di sapor millettiano troppo spesso arrenato, però, negli atteggiamenti convenzionali dell'illustrazione.

Questo discorso, che sembra così profondamente negativo, può invece dare origine a qualche buona induzione in favore dell'arte nostra. Già in Vittore Grubicy il divisionismo, così fitto da tornare quasi al gusto classico della pittura distesa, è degno di ritrovare, idealmente, il favore della gente attaccata alla bellezza tradizionale, senza d'altronde venir meno alla continuità dell'interno travaglio inteso a raggiungere una forma nuova, travaglio che non si può rinnegare in omaggio ai gusti degli spettatori.

Da un altro canto Gaetano Previati, Domenico Ranzoni e Tranquillo Cremona, recando nelle loro composizioni elementi romantici, e il Previati, tipi e figure addirittura preraffaelliti negli angeli e nelle donne che si riflettono preziosamente dentro ai compatti cieli dorati, contribuiscono a far vedere l'impressionismo e il romanticismo italiani non come un movimento che procedesse a lato degli analoghi movimenti francesi, ma come un'inflessione, un raccordamento, una fusione e una sintesi di quelli. Ora è naturale che, guadagnando del tempo per un verso, molti pittori adoperassero il tempo rimasto in effusioni e in improvvisazioni che sconfinarono da tutte le parti, toccando a volta a volta David e Delacroix, Monet e Millet, e rammenterò il lombardo Cesare Tallone, compositore, ritrattista e paesaggista, tempra fortissima di lavoratore e rappresentante tipico di un periodo in cui, sembrando o acquisite o facilmente imparabili le varie maniere della pittura si credeva di poter tornare al mestiere nel senso grande e antico della parola.

### Pellizza da Volpedo.

Di seguito ai pittori ricordati più sopra possiamo segnare Giuseppe Pellizza, da Volpedo (1868-1907) i cui dipinti hanno tutti l'impronta di una fresca luminosità, che li apparenta a quelli di Segantini e di Previati, meno ampii e ignificativi dei segantiniani, per una minore imponenza attribuita al soggetto anche quando questo non sia che un paesaggio, il Pellizza è del primo più impressionisticamente luminoso e del secondo più pulito e meno convenzionale nella ricerca degli effetti pittorici. I suoi passaggi si contennero dall'impressionismo al divisionismo, e a prescindere dal *Quarto Stato*, grande quadro che rappresenta l'avanzata di una massa di scioperanti, i suoi soggetti furono abbastanza intimi per salvarlo dalla pittura descrittiva di genere e mantenerlo in una sorta di proprio alone musicale. Pellizza, che finì dolorosamente la propria esistenza, uccidendosi sulla porta dello studio in seguito alla morte della moglie, ci rappresenta l'esempio di un queto e fertile equilibrio: sdegnoso di rassegnarsi alla sorte del genialoide puro, studiò assiduamente le regole dell'arte sua e, d'altronde, nè l'amicizia di Morbelli, nè la scuola del Fattori, eppoi quella del Tallone, lo deviarono dalla compiuta espressione del suo temperamento. Egli raccolse gli insegnamenti senza mai pensare di poterli sfruttare in un modo disonesto, ed ebbe una tranquilla fiducia in quella realtà che a ciascuno è data e a ciascuno si appalesa, alla condizione di non forzarla mai. Fu, insomma, un umanissimo artista.

### Morelli.

Quel che di buono resulta dalle qualità un po' miste dei pittori italiani dell'800 sono, in generale le loro tarde composizioni, che avendo acquetato l'ardore delle ricerche spesso mal dirette, esprimono la semplice umanità di questi artisti trasportando magari sulla tela insegnamenti lontani e oscuramente ereditati dalle vecchie scuole nazionali.

Evidentemente artisti celebrali e conseguenti come furono la maggior parte dei Francesi non avrebbero mai potuto sperare di veder sorgere, da un momento di abbandono un'opera che trascendesse i loro principi ereditati; le tendenze dei segni di un'a... grandezza, e intanto da noi assistiamo, anche in Morelli a importanti passaggi di maniera e del gusto.

In lui, che non ebbe una mente organizzativa, la pittura si commuove e sfiora una moltitudine di problemi, e se anche le sue opere non hanno il marchio delle cose superiori, la separazione dall'una all'altra è talvolta così sensibile che ognuna si presenta da sola al giudizio del critico, giudizio che non può non essere lusinghiero di fronte a una pittura com'è quella del *Cristo deriso*. Gesù cammina incontro alla folla incosciente e garrula degli irrisori tra cui sono anche delle donne, e la sua attitudine è triste e buona come di chi vive comprendendo e perdonando, ma dietro di lui, sul muro, l'ombra che ne allunga e ne deforma la figura sembra quella di un personaggio sarcastico cui si addicono come ad un compagno gli scherni degli altri, e il Cristo, sotto l'ombra che lo trasfigura e lo tradisce, nel carcere del suo corpo umano che lo espone materialmente al contatto di quegli uomini che non gli credono perchè lo possono toccare, diventa anche più triste, buono e distante.

Dalla destra, in alto, una mano sconosciuta tende contro di lui una canna, e la mano, e la canna si proiettano un'ombra parallela che mentre concorre a chiudere squisitamente la composizione del dipinto, vi aggiunge non so quale soffio di misteriosa poesia.

### Michetti.

Se Domenico Morelli, debolissimo, raggiunge una simile affermazione di delicatezza attraverso una carriera lunga e non arginata da una chiara volontà, in Francesco Paolo Michetti (1851) abbiamo l'esempio di un pittore meglio provvisto di qualità plastiche e anche di un senso pànico che lo porta a dipinger figure come nei *fedeli che si trascinano all'altare per deporre l'offerta votiva* e nella *Processione degli storpi*, non precisamente segnate, anzi tendenti al macchiaiolismo per un verso; e più all'abbondante pittura napoletana, ma sapientemente inutile e collocate sulla tela con signorile prestanza. Michetti ha della signoria e dello sfarzo una concezione feudale, non dissimile del resto da quella di Gabriele D'Annunzio sul quale, nei tempi della loro più vicina amicizia, dovette notevolmente influire, e rimanendo chiuso, con l'indifferenza che i nobili di antica schiatta provinciale dimostrano per la cultura, per le qualità e le ricerche dei popolani, ai soffi di vita che venivano dalla nuova scuola francese, si affidò al proprio temperamento dandoci una pittura poco varia, ma in se medesima opulenta.

Di Michetti è interessante notare come inchinandosi, per rendere più calde le sue figure, a una sorta di macchiaiolismo, seppe adoperare di questo quant'era necessario per non guastare le sue composizioni che davano al soggetto una importanza regale, e che, per quanto riguarda la pittura abbondante e calda di un Mancini, egli talvolta seppe riprodurne l'effetto con la leggerezza di un pastello.

Come meridionale, il Michetti, le cui opere posteriori a quelle del primo periodo offrono un bene scarso interesse, fu un signore, e seppe contenere la ricchezza del suo temperamento coloristico in un'opera scevra d'inutili abbondanze, riuscendo a mettere in una pennellata breve e discreta quanto più senso e valore egli giungeva a concepire.

### Mancini.

Più fortunato del Michetti, Antonio Mancini sfruttò e sfrutta con appassionata larghezza il fuoco ereditato dalla propria terra, tanto che in questi giorni si torna a parlare di lui, e non dalla sola folla, sempre affascinata dagli spettacoli di coraggio e di popolaresca donazione, come del più grande pittore italiano vivente.

Questo ritorno a Mancini da parte di coloro che ne furono, in tempi non proprio remoti, gli avversatori feroci, e voglio alludere a quanti si fecero in Italia banditori dell'impressionismo del cubismo e d'ogni altra più ermetica e aristocratica maniera, significa, a mio parere, che da noi non si è mai capito profondamente lo spirito dell'impressionismo da quelli che ne tenevano il nome sullo scudo della loro crociata, e che la strada è oggi perfettamente sgombra a chi voglia affermare il valore, non solamente plastico ma descrittivo e umano della pittura, con tanta più ragione se a questo si arriverà attraverso un modo più largo e umano d'intendere l'impressionismo e gli altri movimenti.

Basta ripensare ai nudi di Renoir che si espandono nell'atmosfera e segnano i limiti del quadro dove finisce la loro sensuale influenza, o al valore espressivo dell'*Olimpia* di Manet, o al soffio umano che si respira nelle opere giovanili di Pablo Picasso, non certamente divenuto cubista per esercitarsi in una riduzione spigolosa della realtà oggettiva, per avere il sospetto che i banditori del verbo nuovo nel nostro paese avessero in vista soltanto la guerra al soggettismo ... alla fotografia in arte: compito soprattutto poliziesco dove non è strano che gli esecutori della legge abbian potuto qualche volta pren-

dere abbaglio. Antonio Mancini, in cui il plasticismo puro arriva a espressioni ammirevoli e addirittura meravigliose, è con certezza un grande pittore. Le sue opere, se con l'occhio corriamo dall'una all'altra di esse, offrono una correvole accensione di rosa, e di verdi, e di neri, quasi che distogliendoci da una recassimo nella pupilla brillante di piacere una solfurea materia incendiaria che subito e morbidamente si appigliasse all'altra creando un vero incantesimo del fuoco. Cionondimeno egli rimane il campione di un materialismo che non ha possibilità di sviluppi.

**Favretto.**

Tornando indietro vediamo che pittori di spirito e preziosissimi nel senso per cui ho attribuito al Michetti la qualità di sapere adoperare il colore con accorgimento non soltanto plastico non mancano in Italia, e a esempio Giacomo Favretto, veneziano, nella cui pittura si anima la satira arguta del Gozzi è la gaiezza delle commedie goldoniane in opere come il *Rigattiere*, il *Sorcio*, il *Traghetto*, l'*Antiquario* e mille altri, fu un artista cui nocque soltanto il trattare la cosidetta pittura di genere e lo spender tesori in soggetti che offrono un interesse non più che aneddotico.

Superiore senza confronto al Vinea che gli si accosta per la scelta degli argomenti e appare, insieme a lui, un epigone del Meissounier, il nome di Giacomo Favretto sarà considerato come quello di un pittore veramente eccezionale non appena approderemo a una serena epoca di studio e di calme valutazioni.

**Cremona e Gola.**

Nel tempo di Giacomo Favretto l'Italia possiede dei pittori il cui fondo non è dissimile; e si può quasi dire che possiede una civiltà pittorica basata su piccole cose, e che più specialmente nelle piccole cose si mette a cantare, onde non è più possibile separare le tendenze con quel criterio storico che mi servì la prima volta a estrarre i romantici dalla schiera conosciuta per quella dei neoclassici e a collocare quelle due realtà in una prospettiva abbastanza riconoscibile. D'altronde, dopo che abbiamo osservato il fondo naturalmente romantico degli Italiani, facendo partecipe di questo spirito, in un senso lato quant'è concesso dalla definizione, la pittura in genere, non sarà sgradito vedere come la ricchezza di tessuto pittorico del Favretto, che nel dipingere una stoffa pluricolore accorda le tinte più diverse, facendole fondere, le une con le altre, con la saporosa granosità del pastello, si ritrovi, quasi vista attraverso una lente di ingrandimento, nelle pitture di Tranquillo Cremona e particolarmente nell'*Edera* e nel *Falconiere*, tanto più dilatata quanto più grande è l'importanza che il Cremona dà alle sue creature simboliche. Le figurine di un Favretto debbono essere chiuse, intense di pittura; gli amanti del Cremona debbono invece, per il diverso spirito romantico dell'artista, aver qualcosa di più vago e diffuso, ma il gusto dei toni è simile e fa parte di una sensibilità in qualche modo fraterna. Solo di tanto in tanto, in un'opera più vasta, il Cremona dà prova delle sue diverse possibilità, e lo vediamo nel quadro raffigurante *Marco Polo dal gran Kan dei Tartari*; chiuso in una bella linea tiepolesca che stendendo a raggera il soffitto dal punto che sovrasta il trono del gran Kan a quello del gruppo di cui fa parte Marco Polo e i suoi accompagnatori, unisce un divertente e brillante decorativismo a una compostezza davvero notevole. Di séguito al Cremona è opportuno ricordare i nomi di Bazzaro e quello di Emilio Gola, come quelli di due minori che eppero ben dipingere e dei quali il secondo è stato fino all'altro ieri, e cioè fin dopo che molt'acqua è passata dal secolo scorso sotto i ponti dell'arte, un esempio di colorista degno di discussione e di una certa ammirazione.

**I macchiaioli.**

E prima di tornare al Previati e al Segantini noterò come macchiaiolismo toscano, non si possa individuare soltanto in Lega che ebbe il merito di principiare a riprodurre, essendo fuori così dal simbolismo quanto da un troppo stretto naturalismo, alcune figure tipiche della società borghese ottocentesca riuscendo a essere una specie di Watteau nostrano di un secolo più tardi, nè in Telemaco Signorini, nè in quegli altri pochi pittori più noti, come il Sernesi, l'Abbati, il Borrani, il Cabianca e il Banti che si lumeggiano a vicenda passando dall'intimismo più ricco d'ombre e di colori smorzati che caratterizzano il Lega, alla luminosità chiara, attenta e miniata che fa l'eccellenza del Signorini.

Dietro a questo gruppo, a donargli consistenza e tradizione, stanno Vito d'Ancona e Serafino da Tivoli, con delle scene militari e dei paesi dov'è chiara un'intonazione di sapor classico; Nino Costa romano che fu un persuaso discepolo di Corot adombrando però nelle sue pitture l'affetto più spiccatamente regionalistico dei luoghi e delle persone, come nelle *Donne dell'Ariccia*, e soprattutti Mosè Bianchi, fertilissimo artista, cui forse l'essere nato a Monza, lontano dal centro più caldo del movimento macchiaiolo, e il poter vantare un'attività non ridotta a poche forme, ma esercitata sui più diversi soggetti, potè far mancare la completa riconoscenza dei compagni e dei competenti.

Veramente eccezionale per qualità e varietà fu l'opera del Bianchi e atta a dimostrare l'organizzazione di un temperamento che nè il quadro storico giovanilmente tentato con la *Congiura di Pontida*, nè l'affresco di genere, potè allontanare dalla sua visione naturalistica della vita. Quando si osservano i suoi studi di ciociare e di contadine, campeggianti sul fondo di umidi e petrosi caseggiati in un modo che fa ripensare d'istinto a Lega e a Signorini, i macchiaioli indietreggiano verso un'origine più lontana e più italiana dell'impressionismo, e venano tutto il loro secolo con una forza che non pareva supponibile.

Su ciascuno di questi ultimi sarebbe possibile tornare anche alla fine del nostro discorso giacchè il movimento futurista, con tutta la sua violenza, non è riuscito a imprimere un impulso realmente vitale agli artisti d'oggi, e piuttosto, lasciandoli intronati e sbigottiti, li ha veduti talvolta aggirarsi per le vie del mondo a chiedere aiuto proprio a quelle porte cui essi avrebbero dovuto battere con meno arditezza.

Ed è un fatto che oggi molti artisti vagano mollemente come pesci in un acquaio e rimontando e ridiscendendo dentro al loro liquido, chiaro e compatto silenzio, suggeriscono pensieri di buona umanità che ci fanno prescindere dalla loro mancanza di progressi, quando, pensando alle loro smanie costruttive di ieri, li scorgiamo, a braccetto di qualche buon vecchio macchiaiolo, ingegnarsi a mantenere in vita il macchiaiolismo.

Ora non c'è chi non veda l'importanza di trovare al macchiaiolismo un'origine nazionale e mescolata di elementi più legittimi che non fossero i riflessi dell'Impressionismo francese.

Per differenti strade si arriva con molti dei lavori citati sino all'*Antiquario* di Giacomo Induno dove si trova, specialmente nella figura della donna che vende le gioie e sotto il cui velo traspare evidente la massa dei capelli e l'umidore desolato e cupido degli occhi, insieme a uno spunto dell'incisività riscontrata nell'Hayez qualche cosa del grande settecentesco Longhi. Si arriva all'Induno e a Mosè Bianchi, e a Vito d'Ancona, e fino a certe composizioni un po' bokliniane, ma in fondo sode e italiane, del Cabianca, e a certe altre figurine, addirittura preraffaellite come tipi, di Cristiano Banti, ma che acquistano anch'esse un valore nuovo e assoluto della potenza del chiaroscuro.

Insomma, mentre il neoclassicismo pericolava verso una calligrafica accademia, il romanticismo giungeva al macchiaiolismo con rivelazioni di umanità attraverso scorci, impressioni, chiaroscuri, che in Banti, in Bianchi e in D'Ancona ci fanno pensare che la formidabile scuola chiaroscurale del Sei e del Settecento, dal Caravaggio al Piazzetta, non poteva non risfolgorare in qualcuna di queste piccole tele.

Tuttavia, storicamente, il macchiaiolismo deve considerarsi trascorso, e i giovani macchiaioli mi fanno un po' l'effetto di essere i leggendevoli pronipoti di Michelaccio.

**Segantini e Previati.**

A questa contemporanea, e graziaddio non completa mollezza, si oppone in distanza la figura di Giovanni Segantini le cui opere abbracciano il periodo che va dal 1878 al 1890, divise in periodi così volontari e precisi da projettarsi la figura del loro autore come quella dell'artista dalla mente più solida e organica che abbia avuto l'Italia del tardo '800.

Gaetano Previati, apparentemente simile al Segantini del periodo divisionista, ma trascinato in visioni più decorative e letterarie che lo trattennero nella loro orbita limitandogli lo sviluppo tanto tecnico che umano dell'arte sua, si può quasi del tutto sottintender in Segantini, salvandogli però il merito di aver tentato anch'egli la grande arte, che dirò sinfonica, intenta a esprimere anche le più assurde visioni che possano illuminare lo spirito umano.

Giovanni Segantini, che ricercò con metodo, durante tutta la sua esistenza, di chiudere la vita in quella tecnica che a volta a volta ne traduceva meglio l'impalpabile essenza, fu un divisionista nel senso più alto della parola; il suo divisionismo è piuttosto un mosaico di colori, infinitesimale e brulicante capace di far vivere, in una superficie anche piccola, un'idea tattile di vastità e di larghezza. Eccellente nell'arte di adattare a questo suo ideale pànico l'illusione meccanica del disegno e del *trompe l'oeil*, eccolo donarci un gregge in cammino che pare nasca in un punto dal sole splendente nel mezzo dell'orizzonte e dilagare, e allargarsi, venendo verso di noi, con la forma di un superbo triangolo, ed eccolo scegliere per la sua gente le figure massiccie e rotonde che piacquero a Millet come quelle più capaci di vivere dentro alle sue dense atmosfere. Giovanni Segantini, come Gaetano Previati, non tradì mai il suo ideale di bellezza mistica, ma lo volle proseguire attraverso quegli umili mezzi che via via gli risultano meno illusori e migliori, cosicchè lo vediamo passare da un primo periodo millettiano, che seguendo la cronologia delle esposizioni va dall'881 e l'884, al periodo della pittura chiara, chiusa tra l'884 e l'886 sino a quello divisionista con lo scopo di aumentare l'intrinseca luminosità del quadro, e finalmente al simbolismo, che dopo il 90, predomina, in un modo assoluto, su tutta la sua produzione. Ma la vittoria più bella del Segantini fu quella di arrivare al simbolismo cui l'anima sua anelava, attraverso un'intensificazione di quella parte che nella sua pittura può chiamarsi scultorea per il mosaico dei colori che dapprima ottengono una vibratilità tutta imperiale, e a mano a mano affascinandosi sboccano in quella sorta di nulla e di pura astrazione che nasconde i frutti saporiti e poco appariscenti dell'arte più tenacemente eseguita.

RAFFAELLO FRANCHI.



# Lettera sul Potomak.

*Gran tempi i nostri, caro Pilade; «Davvero, dirai tu, se i morti risuscitano...». Che, che: i morti giacciono. E neppure è un fantasma questo che ti sta scrivendo, ma proprio quell'Oreste, sai pure... Via, spoglia quell'abito compassato di esecutore testamentario! E quanto a me rassicurati: non indulgerò soverchiamente a rievocazioni, chiarimenti e ancor meno a bilanci in cui tu possa venirti a trovare in qualche modo impegnato. Un buon abbraccio val meglio. Riconoscerci vivi: questo solo importa oggi.*

*Rieccomi, e neppur di ritorno. Seguito il viaggio, fidando negli Dei, riconoscente anzi per quanto di maraviglia comporta il mistero del nostro destino se in umiltà di spirito lo contempli.*

*Altri seguiti dunque a interrogare. Ed altri ancora danzi. Per me son rassenato: che significa docile, disponibile - pronto a tutto, cioè, fuor che a resistere. O a nulla, se più ti garba, che non mi consenta l'integrità del mio cuore. Gran tempi davvero questi che mi fan così possibile! Ma lasciamo andare. Piuttosto è di questo inverno che vorrei saperti parlare, così mite che non si può a meno d'esser per le vie e di giorno e di notte. Non ho mai tanto amato la città. Al mattino le case s'inteneriscono così da farsi quasi rosa. E c'è quel breve getto d'acqua nel giardino pubblico qui accanto che ascoltarne il fruscio continuato sotto le stelle m'è una benedizione ogni notte prima di coricarmi. Quando poi al mattino passo presso alla vasca ci sono i passeri che ci si tuffano dall'orlo, ci svolazzano a fior d'acqua, in un arruffio di penne gocciolanti al sole. Daccanto c'è una panchina, sovente mi ci seggo; anche stamani e m'abbandonavo a tanta grazia di trilli e tuffi e frulli nella dolcezza della stagione.*

*Ma ho tosto tratto di tasca un libro; e quel ch'è più, fresco di stampa, nuovo. Un libro nuovo: o presunzione d'autore, smodate pretese di lettore! — ci si ricasca ogni volta. Quasichè stimassimo che possano darsi libri nuovi, quasichè non fosse sempre la medesima storia che si racconta... Pilade, rammenta le nostre letture:* «Les livres ne sont peut-être pas une chose bien nécessaire; quelques mythes d'abord suffisaient; une religion y tenait tout entière...... Puis on a voulu expliquer; les livres ont amplifié les mythes; - mais quelques mythes suffisaient».

*Erano quelli i tempi in cui preoccupato di motivazioni alla minima riga che il caso potesse trarmi dalla penna, tanto vigore mi riduceva a continuamente allevare virtuosi propositi di silenzio che una petulante smania di giustificazioni al mondo non cessava poi di viziare.*

«Un mot d'écrit: un pas d'ôte à la chute».

*E' l'angelo o il demonio che parla? Soffrivo di non saper distinguere le loro voci. Oggi lascio che s'identifichino.*

*Se ti cito Cocteau e ti riparlo di quel me stesso che con alcuna ragione credevi sepolto, è perchè questa frase nello scoprirla stamattina m'ha ridestato in cuore palpiti appena assopiti.*

*Un critico ti dirà, anche se non hai voglia di badargli, quanto valga Cocteau, quanto questo* Potomak *ristampato ora com'è assicurato in copertina nel suo* texte définitif *(e noi vogliamo sperarlo).*

*In quanto a me nello sfogliarlo stamane, appena ho ritrovato il gusto che avevamo con delizia assaporato il quel prodigioso tempo in cui in una frase del* Secret professionnel *riassumevamo non senza segreta compiacenza, come in un'impresa, l'agile musculatura dei nostri equilibrismi intellettuali, delle nostre acrobazie verbali.* «Ah! Narcisse, quel drôle de couple tu fais!». *Non abbiamo oggi da rimpiangere di non aver conosciuto allora* Bersicaire, Argémone, *il* Potomak *e questi* Eugénes *pur così divertente nei disegni. Noi leggevamo allora* Paludes; *neppur più del resto: lo sapevamo a memoria. Che non sapevamo a memoria? Ci dicevamo, al pari di* Lafcadio *e* Protos, *dei* subtils *di fronte a* «l'unique grande famille des crustacés». *E' stato un bel tempo, possiamo dirlo a conti fatti.*

*I guai son nati il giorno che mi sono scontrato con* Hubert, *crustace tipo, e ho voluto sul serio prender contatto con lui, smaniosamente preoccupato di difendere la mia dissimiglianza — più ancora: di contrapporla in quanto disinteressata alla sua piattamente utilitaria sebbene ingenua sommissione ai codici vigenti... Mentre poi nell'intimo non cessava di ferirmi la sua disinvolta facoltà di agire che pareva ostentarmisi dinanzi come un tacito rimprovero. (E qui conceda Gide che lo si abbia in qualche modo rivissuto, come a suo modo del resto l'ha rivissuto Cocteau).* «Lui du moins fait quelque chose» *dice* Angèle «il s'occupe». J'avais dit que je n'avais rien fait; je m'irritai: «Quoi? Qu'est-ce qu'il fait?» demandai-je... Elle partit: «Des masses de choses... D'abord lui monte à cheval... et puis vous savez bien: il est membre de quatre compagnies industrielles; il dirige avec son beau-frére une autre compagnie d'assurances contre la gréle: - je viens de souscrire. Il suit de cours de biologie populaire et fait des lectures publiques tous les mardis soir. Il sait assez de médecine pour se rendre utile dans les accidents. - Huber fait beaucoup de bien: cinq familles indigentes lui doivent de subsister encore; il place des ouvriers qui manquent d'ouvrage chez des patrons qui manquaient d'ouvriers. Il envoie des enfants chétifs à la campagne, où il y a des établissements. Il a fondé un atelier de rempaillage pour occuper de jeunes aveugles. - Enfin, les dimanches, il chasse. - E vous! vous, qu'est-ce que vous faites?» - «Moi! répondis-je un peu géné, - j'écris Paludes».

*Un libro!*

«N'auras-tu jamais rien compris, pauvre ami, aux raisons d'être d'un poème? à sa nature? à sa venue?». *Questa che mi pareva assoluta incapacità di* Hubert *a intendere la necessità di un libro, mi fece allora dubitoso se io stesso le intendessi chiaramente, e a furia di prendermi a vagliare le mie ragioni di esistenza finivo col dubitare fin della legittimità di alcun mio diritto ad essere. Ti rammenti* Jacques Forestier *nel* Grand Ecart? «En cherchant plus haut son contour je le dénonce comme parasite sur la terre. En effet, où est donc le papier qui l'autorise à jouir d'un repas, d'un beau soir, d'une fille des hommes? Qu'il nous le montre. Toute la société se dresse comme un agent civil et le lui demande. Il se trouble. Il Jacques Forestier. *Quella di Cocteau, d'altri, immagino, la mia stessa forse, coincide con quella della fabbricazione del documento che valga come giustificativo. Ma quand'anche ci s'infischi della legalizzazione del Tribunale, un rischio c'è sempre, il più grave, il solo anzi che conti: di non riuscire che ad un falso. Son tempi questi che se consentono una così scaltrita lucidità è solo per imprigionarvici come in un gioco di specchi.*

*Il* Potomak *è la storia di chi vuol scrivere un libro; mentre* Paludes *vent'anni prima n'era stato la satira, e non di questo soltanto. Gide diceva:* «Moi, cela m'est égal parce que j'écris Paludes...» *Ma in vece di* Polder *ci ha poi dato* les Nourritures Terrestres; *e* les Caves du Vatican *tutto ci autorizzano ad attender dalla pubblicazione dei* Faux Monnayeurs *annunziata per quest'anno.*

*Cocteau s'accorge della sua inconsistenza? della sua monotonia? S'accontenta della grazia del suo gioco: scambietti, ammiccamenti, sottintesi. Ma ripete, insiste:* «Je laisse partout le mot livre et l'enflure naïve des promesses». «Tout ce livre - est-ce bien un livre? - son verbiage noir, ses contradictions...». *Infine nella dedica a Strawinsky:* «Il n'y a pas eu de livre; tout au plus une feuille de température». *Per prevenire ogni attacco non solo ambe le guancie offre con destrezza, ma tutto si spoglia:* «Ma pudeur: Etre tout nu, ranger la chambre, éteindre. Et chacun apporte sa lampe».

*Pilade, ho sete d'aria. Se ha pigliato questa piega la lettera che t'ho scritto, farcita così di citazioni è un poco per liberarmi dalla loro insistenza. Se me la son presa con Cocteau è perchè un* Potomak *ho pur io voluto scriverlo un giorno e vorrei dimenticarmene. Se adesso ti abbandono così in furia a decifrare l'incongruenza della mia scrittura è perchè la sera è scesa e cedo al richiamo delle vie. Possa tu pure un giorno cedere a quel che ti sollecita e ravvisare la voce della felicità. Chi meglio del viandante assapora la dolcezza dei riposi?*

ORESTE.

---

Jean Cocteau — *Le Potomak - 1913 - 1914 précédé d'un Prospectus 1916* - Stock - Paris, 1924 — *Le Secret professionnel* - Stock, 1923 — *Le Grand Ecart* - Stock, 1923.

André Gide — *Paludes* - première édition - Librairie de l'Art Indefeudant - Paris, 1895.

# Guitry e Ruggeri.

Guitry, questo attore, che pare a tutta prima michelangiolesco, è, invece, il rappresentante di un repertorio raffinato, decadente; è il Bernstein degli attori, che porta la brutalità dei bassi fondi in una cornice di «arrivisti» e di morituri.

Egli traduce la sensibilità di un momento, è l'espressione di una tendenza di *avant la guerre*: è un conduttore.

Il repertorio ha seguito lui. Man mano che Guitry diventava meno giovane, alle figure fresche di *Amants*, alla spontaneità sentimentale di *Là Veine*, all'amore doloroso e puro di *Rogier Dembrun* si sostituivano le inversioni dell'amore delle *Vièrges Folles*, i problemi etici e politici del *Tribuno*, la vecchiezza religiosa di *L'Emigré* e soprattutto i drammi del denaro.

Chi scriverà la storia del Teatro francese dovrà occuparsi di questo attore come di un creatore. Egli ha collaborato con Bourget, ha urtato Bataille, ha regnato nella città-martire.

Mi sono spesso domandato quale dei nostri attori possa paragonarsi a Guitry.

Zacconi, no: è uscito dal simbolismo, dall'indefinito del teatro nordico; ha reso plastico il misterioso. Novelli è multiforme, ma non è un grande amoroso: Andò era Le Bourgy: Monnet-Sully era Tommaso Salvin, Talli è Antoine. occuperemo di questo raffronto prossimamente).

Il più vicino a Guitry mi è parso finora Ruggeri.

L'uno e l'altro sono giunti alla grande arte attraverso i ruoli di *hommes à femmes*.

Hanno un'affinità di repertorio: il teatro di Bernstein in prevalenza e di qualche altro autore tendente verso l'aspro, il cinico: *les cruels*.

Affinità di procedimento: semplificazione, anzi utilizzazione di certi stati d'animo. Una ricerca della sobrietà e dello sfuggente: il rilievo di certe scene su uno sfondo, un procedimento di quattrocentisti.

Le differenze: forse di grandezza. Ruggeri è più uniforme nella stessa *pièce*, più vario nel complesso. Crea cioè delle figure opposte: passa da Amleto a Sansone. Ma nella stessa figura non sviluppa un'eccessiva varietà di ritmi.

Nella voce Guitry ha certi toni *alti di tesa;* Ruggeri ha certe intonazioni misteriose che talvolta contradicono la brutalità del personaggio.

Altra somiglianza: si sovrappongono spesso all'autore.

Altra differenza: nel gesto Ruggeri è monastico: Guitry un atleta in ritiro; un *addomesticato*.

Altra differenza: Ruggeri ha delle intenzioni essenzialmente artistiche: Guitry piuttosto *sociali*.

ACHILLE RICCIARDI.

# STILE E TRADIZIONE

Mi è assai piaciuto che nel primo numero di questa rassegna, accanto a parole di condanna, sue e d'altri, per la nostra appena trascorsa giornata spirituale e letteraria, il direttore del « Baretti » abbia accennato a spiriti rari e individui originali, con i quali non è dubbio che si debba mettere il lavoro a comune; e ad una sua volontà di conservare, riabilitare, trovare degli alleati. Se è inevitabile che gli scrittori delle riviste nuove ci appaiano in atteggiamento di polemica e di condanna verso il malcostume precedente, letterati e insieme confessori di nuove fedi e di nuove speranze; è altrettanto certo che in siffatti processi e requisitorie non è facile serbare buona misura e non dare nell'avventato o nel generico.

A tutti sono in mente le carte problematiche e programmatiche che han deliziato più volte la nostra vigilia; le zuffe ideologiche o appena verbali — *verba sesquipedalia* — onde più volte fummo distratti e delusi in cammino. Evitare il generico, costruirsi dei limiti e dei piani concreti, e siano pure modesti, è questa la difficoltà maggiore a cui va incontro, oggi più che ieri, una rassegna di letteratura; ed una rivista come la presente la quale non ha temuto di rifarsi esplicitamente all'insegnamento di quel maestro di chiarezza che è il Croce. Pensando al quale, e ai frutti tuttora incerti e controversi della sua scuola, che accettiamo in più parti come nostra, non è facile davvero resistere alla tentazione di crearsi storici del tempo presente e suoi giudici, se non proprio suoi giustizieri.

Il problema della tradizione è il problema di tutti noi, e porlo con chiarezza è già impresa difficile; chè tanto varrebbe averlo risolto per metà. Ma siamo lontani da questo.

Quanto c'è di vero e quanto d'illusione nella nostra tendenza a crearci critici e giudici del nostro tempo? Mancanza di prospettiva, passioni e accidenti individuali, ci creano ostacoli da ogni lato. Nei nostri inventari e bilanci di coltura, nei moti che ci persuadono a erigere in leggi e in imperativi i nostri estri più incontrollabili, noi non sappiamo quanto sia di capriccio e quanto di verità. Il concetto di tradizione che ci guida, i propositi di chiarezza e di concretezza che ci vengono dall'insegnamento crociano, sono, per esempio, assai chiari, e per nostro conto decisivi, per quanto si riferisce a problemi di cultura e di critica, e ai programmi di lavoro pel futuro, che a questi si riferiscono. C'è qui materia per l'opera di più d'una generazione; e intanto già si parla, d'attorno, di superamenti, misticismi e dualismi. Se i poeti hanno perduta la fiducia nelle parole, i critici che non vogliono essere da meno si raccomandano quando alla provvidenza, quando a pretesti freudiani ed einsteniani; è in tutti un gran disprezzo dell'arte e un palese desiderio di pescare nel torbido.

Un primo dovere potrebb'essere dunque nello sforzo verso la semplicità e la chiarezza, a costo di sembrar poveri. In Italia non esiste quasi, forse non esisterà mai, una letteratura civile, colta e popolare insieme; questa manca come e perchè manca una Società mezzana, un abito, un giro di consuetudine non volgari: come a dire un diffuso benessere e comfort intellettuale senza cime ma senza vaste bassure. Così è mestieri lavorare in solitudine, e per pochi: di fronte non è che grossezza, e non solo quella borghese, ma quell'altra verniciata di cultura e di sufficienza.

Il diffuso e appena larvato discredito in cui è tenuto nel nostro paese il letterato e l'intellettuale, non dev'essere l'ultima causa della smania che dimostrano gli scrittori esordienti di atteggiarsi a profondi filosofi, al disopra della mischia. Ma carla, muovendosi nei fatti concreti. Non vorin realtà non c'è oggi miglior dimostrazione della propria cultura filosofica, che quella di dimenticremmo accettare alcuna mitologia; ma alle nuove che si pretendesse d'imporci preferiremmo decisamente quelle del passato che hanno una giustificazione e una storia. Al furore relativistico o attualistico è ben sicuro che anteporremo lo splendore cattolico. Al desiderio di frontiere troppo vaste, di cieli troppo distanti, porremo innanzi il confine del nostro paese, la lingua della nostra gente. Troppo lavoro rimane da compiere oggi, perchè ci tentino questi salti nel buio; ed è — oltre i precisi e maggiori compiti storici che l'esempio crociano ci addita — un ingrato travaglio senza luce e senza gioia: la creazione di un tono, di una lingua d'intesa che ci leghi alla folla per cui si lavora, inascoltati; che ci conceda l'uso del sottinteso e dell'allusione, e la speranza di una collaborazione; la creazione di un centro di risonanza che permetta alla poesia di tornare ancora a costituire il decoro e il vanto del nostro paese, e non più una solitaria vergogna individuale.

Con tutto questo, che può di certo formare la base d'intesa per una lunga attività che noi non vediamo di certo compiuta, non s'è però usciti, è chiaro, dal campo della critica e della cultura. Per ciò che riguarda la poesia, preoccupazione segreta e costante di tanti, i lumi sono assai minori; come ausilio minore può darci, tutto sommato, il concetto di tradizione che da più parti, e giustamente s'invoca. Dove per tradizione non s'intenda un morto peso di schemi, di leggi estrinseche e di consuetudini — ma un intimo spirito, un genio di razza, una consonanza con gli spiriti più costanti espressi dalla nostra terra; allora riesce alquanto difficile proporsene un modello esteriore, trarne un preciso insegnamento. Non continua chi vuole la tradizione, ma chi può, talora chi meno lo sa. A questo intento poco giovano i programmi e le buone intenzioni.

Noi riteniamo che il nostro tempo ha cominciato, in qualche modo a trovare la sua voce e la sua espressione; e crediamo di poter affermare che gli uomini migliori d'oggi saranno un giorno veduti meglio inquadrati nella storia del nostro paese, che non li esclude dal loro posto di cittadini europei. Ma intanto questo destino di vivere alla giornata è parso ad alcuni troppo precario. Fu notato cioè che il problema dello stile, inteso come qualcosa di organico e di assoluto, momento supremo della creazione letteraria, è tuttora aperto al punto in cui lo lasciarono il Manzoni e il Leopardi; e parve non vi fosse dopo che abbassamento, compromessi, dialetto e falsetto.

Non si potrebbe negare che qualche cosa di vero sia in questo sconfortante rilievo; come è certo che l'esagerarne la portata ha condotto a risultati incredibilmente inattuali e generici.

Non fu tenuto abbastanza presente che nell'ordine di taluni atteggiamenti superiori il Manzoni, poeta e punto d'arrivo di tutto un ramo secolare della nostra stirpe, si giovò della soluzione cattolica; che nel Leopardi stesso dopo i quattro o cinque momenti più alti e più leggiadri, c'è già scadimento e autoretorica; e che, prima di questi, il Foscolo dello Sterne e delle « Grazie » è già vicino in spirito a certo odierno superiore dilettantismo.

Se questi sommi non seppero, essi stessi, tenersi molto sulle cime conquistate, come pericoloso deve apparirci questo isolare e idoleggiare alcuni attimi cristallini e irripetibili dell'arte loro, considerati in astratto e al di fuori dell'opera che coronarono e giustificarono.

Se giunti a queste altezze fu necessario un ritorno al piano, non è una ragione valida per negare giustificazioni agli scrittori che vennero in poi. S'è vista la poesia d'oggi giovarsi, con risultati d'indiscutibile concretezza, d'un tono più comunale; e si son visti fallire l'uno dopo l'altro i trovatori più baldanzosi, che cantano per universali e ripetono ingenuamente le forme del passato considerate come realtà estrinseche valide di per sè. Più di costoro che dello stile tradizionale non serbano che le apparenze — e altro non è possibile in questo senso a meno che nuove condizioni storiche non sorgano e nuove fedi — più di costoro, diciamo, ci sembrano nella tradizione coloro che riflettendo nell'opera propria i caratteri del nostro tempo complesso e difficile, tendono a un dilettantismo superiore, saturo d'esperienze umane ed artistiche.

In Italia — altri l'ha già osservato — pochi si figurano quel che può essere un dilettante di grande classe; e metteremo anche questa tra le riprove della nostra scarsa civiltà, non solo letteraria. Noi per conto nostro ci riterremmo fortunati se con l'opera nostra potessimo collaborare alla formazione di un ambiente cordiale, di allusione e di intesa, in cui potesse sorgere senza fraintendimenti un'espressione d'arte, anche modesta. Invece si continua ad attendere il Messia, che non verrà.

La verità è un'altra; ed è che, debba o non debba risorgere la nuova arte dal tormento critico, essa non sarà cosa *nostra* se non risponderà alle più imperiose esigenze che in noi si sono maturate. La sua semplicità dovrà essere ricca e vasta; e chi non sente venir meno la fiducia nei profeti ingenui è davvero persona di buona fede. Oggi ci si attarda in condanne e in processi, ma nessuno potrebbe immaginarsi di rinunziare, senza sentirsi impoverito, a certi toni che sono nell'aria e rappresentano tutta la poca ricchezza che abbiamo sortito.

Lo stile, il famoso stile totale che non ci hanno dato i poeti dell'ultima illustre triade, malati di furori giacobini, superomismo, messianismo ed altre bacature, ci potrà forse venire da disincantati savi e avveduti, coscienti dei limiti e amanti in umiltà dell'arte loro più che del rifar le gente. In tempi che sembrano contrassegnati dall'immediata utilizzazione della cultura, dal polemismo e dalle diatribe, la salute è forse nel lavoro inutile e inosservato: lo stile ci verrà dal buon costume.

Se fu detto che il genio è una lunga pazienza, noi vorremmo aggiungere ch'esso è ancora coscienza e onestà. Un'opera nata con siffatti caratteri non abbisogna di molto di più per approdare, come la « bouteille à la mer » di de Vigny, ai tempi più lontani.

E' chiaro che tutto si deve tentare per mettere in salvo quel che s'è fino ad ora realizzato, i tre o quattro punti d'intesa che rischiano di essere scancellati e sconvolti. Su questo minimum comune di programma c'è lavoro per tutta la nostra generazione: non è per noi tempo di dissensi, di posizioni singolari e di camarille.

Aristarco-Baretti reincarnato lascerà di certo questi lussi agli uomini del domani, di noi più fortunati. E per ora: — buon anno, Scannabue.

EUGENIO MONTALE

# LA NUOVA ANTOLOGIA

La letteratura italiana non è popolare in Italia... precisiamo: la letteratura italiana non è in Italia femminilmente popolare, non viene di moda, non riesce a dar tono, non entra nel patrimonio della coltura spicciola e brillante. Per ciò anche essa ha un che di austero, di puro, o magari di magniloquente, come cosa non da tutti i giorni, ma da farsene belli nelle ricorrenti solennità. Serve da impulso e modello retorico, e non d'amena compagnia nelle ore d'ozio.

Altri hanno indagato le cause di questa sua sfortuna. L'effetto è che i libri italiani non si leggono. Ne deriva uno straordinario isolamento per il letterato, una mancanza di comunità e d'intesa co' suoi lettori, un linguaggio cui è raro trovare una viva matrice e che tende per forza verso forme antiche e estreme. Ma se è cosa difficile e sconcertata scrivere un libro, sono altrettanto difficili i mestieri intermedi, la critica, che supporrebbe una società culturalmente organica, la raccolta di scritti altrui, la cronaca; e forse è inutile affatto la compilazione delle antologie.

Ma d'altra parte, questi mestieri che non hanno da noi un'importanza sociale e non riescono a definire se l'attività d'un uomo — Sainte-Beuve italiano, se non fosse professore, chi mai ne terrebbe conto? — prendono importanza per i singoli e fungono da mezzi espressivi. Si fa sentire anche qui, la nostra esagerata individualità: quella fatica, e insieme quella felicità, di dover sempre e isolatamente comunicare con gli spiriti sommi, di sentirli vivi e attivi di fronte a noi come l'unico esempio. Per ciò ci prende l'usanza letteraria dell'imitazione; per ciò anche ci occupa in ogni campo l'ansia di creare: chè un modesto cammino dentro un'ombra studiosa, un lavoro di second'ordine ma ponderato bene e attento e infinito e opprimerebbe come una schiavitù.

Ho preso le mosse da lontano per dire che l'antologia nuova che ho sott'occhio (1), rifatta con molta pazienza su quella uscita nel 1920, non è da guardarsi come soltanto un libro comodo pei riferimenti e amabile per il gusto che ha diretto la scelta dei passi e degli autori. La ben nota indipendenza di Papini, la arguta sensibilità di Pancrazi garantiscono un'opera, in cui, se, come dicono, è vero che non han voluto far la parte di geni originali, non ci posson per altro esser segni di piaggeria; e i peccati, se ci sono, saran tutti di severità e di disprezzo.

Non è dunque un libro d'informazione indifferente, ma un libro fatto da autori responsabili che non posson dimenticare le loro vivaci tendenze, un libro, in certo modo, di battaglia; e paragonando le due edizioni si misura lo spazio degli anni non tanto nella differenza dei prodotti raccolti, quanto nei criteri di scelta e nell'ordinamento del volume. Meglio che una breve storia delle nostre lettere si ottiene così la storia di due scrittori; o per lo meno, a traverso la loro scelta, l'idea d'una variazione di gusto che è indice di mutamenti spirituali e che, sebbene accennata dalla parola di pochi, è da ritenersi generale.

Papini e Pancrazi si misero al loro primo lavoro sùbito dopo la guerra, quando forse parve a loro che fosse maturo negli animi lo stacco dal mondo di prima e si potesse tornare a vagliare i prodotti con occhio sereno. Ritrovarono in vece, su i fogli già vecchi, tanti nemmeno raccolti in volume, li ardori e le speranze, e non credettero di certo che gli accenti spesso rotti e commossi e il consenso che si immolava nel loro animo fossero una casa caduca. Sebbene un'età si fosse chiusa, e parecchi morti, le mutate contingenze, le ambizioni degli stessi scrittori volte a mete diverse o soltanto sconvolte mettessero fra mezzo una densità d'ombra dove si potevano alimentare i dubbi, si rinfrancarono nella fede di scopritori e di vindici e portarono avanti la schiera dei loro amici in bell'ordine d'assalto. Non inutilmente era l'ora di concedere a molti una prova di popolarità, o almeno la semplice notorietà dei loro nomi, spesso sottratti al pubblico chiuso e fumoso verso la possibile riconoscenza dei più semplici lettori.

Rifare, nel 1920, un Almanacco della Voce, uso quello del '15, vuol dire assai vociani di cuore. Si capisce anche, quasi per ragioni tecniche, che il terreno della Voce attragga degli antologisti — poichè è il terreno dove al libro si sostituisce il quaderno, quando non il saggio, l'articolo, la postilla. In verità il tono della prima edizione è schiettamente vociano, ma, per discrezione, e rompendo con le ubbie e le grettezze dei vociani combattenti, s'ammettono i precedenti storici; si dà larga ospitalità ai poeti crepuscolari, il che vuol dire che si riconoscono per antesignani.

Essi infatti sono idillici; cercano e definiscono (magari con leziosaggine) la poesia staccata come un tutto, una visione che sta da sè, disancorata, remota, dietro un sipario; ma ivi soltanto le anime ingombre e gravate si dissolvono, e il segreto male si liquefà dolcemente. Ecco che la vita, anche secondo loro, è priva di funzioni concrete; si consuma e rinasce col variare della fantasia breve, o permane in penombra. La loro espressione, sinuosa, mutevole di momento in momento e perciò immediata, non ha bisogno d'architettura; libera dai sostegni logici deriva da un nulla lirico e vi muore, come un lampo che corre arbitrariamente il cielo notturno si spenge lontano senza rombo.

La stanchezza e l'affettazione delle forme consuete che, perdute nella nebbia, smorzate, aiutavano la nostalgia dei crepuscolari, farà luogo poi all'invenzione delle forme nuove; ai clamori libertari e ai fulgori incendiari; il passaggio si fa senza salti. Si mettano accanto Corazzini e Palazzeschi; o Govoni e Folgore: cambia, dall'uno all'altro, il tono; ma di grado più che di natura, come se l'animo si fosse rinfrancato e dopo le prime prove, un po' timide o accorate, sostituisce la baldanza all'ironia. I crepuscolari giudicavano meglio, possedevano il senso raffinato, quasi morboso, delle distanze, s'abbandonavano a sommessi colloqui con gli uomini, con le cose, donde nasceva la loro pietà. Questi si fidano del giuoco d'una volontà che li illude; assumono la singolarità come una forza e si fanno centro d'un vortice in cui le imagini sono attratte e scomposte; dicono perciò il loro monologo in un mondo senz'eco, suscitato e consolato dal battito delle loro parole.

Entrambi sono mossi da una necessità d'indipendenza, in quanto artisti, da un'avversione per le catene che li avrebbero costretti a una mediocre rinomanza d'epigoni, alla servitù dello stile imitato. Li preme una medesima voglia di solitudine, non è diverso il senso della loro protesta; si posson tutti considerare come inconsci campioni di nuovi principi estetici. I poeti crepuscolari sono umili e guardinghi, son mansueti alle esigenze del mondo e talora pieni di civetteria; ma sotto il velo della tristezza o la finzione d'una sconfitta, quanto spesso s'indovina la gioia. La coscienza dell'artista non si turba più del proprio dolore, quando sia espresso; e dall'oscuro impulso iniziale e dalla confusa noia delle imagini che si tramutano e s'accavallano giunge infine alla chiarità del frammento.

Così la prima antologia è una specie di apoteosi del frammento. Dove non è possibile incidere perchè la continuità della mola non permette d'apprezzare gli elementi lineari e lirici, la presentazione degli autori è tendenziosa e insufficiente (Renato Serra, Ada Negri); oppure praticano dei tagli sapientemente ironici che dànno spicco alla materia più sciatta e incerta (Guido da Verona). Nel culto del frammento ci si può riconoscere una consuetudine retorica del nostro spirito, che intende la poesia come una distillata quintessenza, e la vede in forma di preciso cristallo frammezzo alle vegetazioni troppo folte e intricate; ma vi è in oltre insito uno sforzo (e uno sfoggio) assai moderno, cioè una figura di quell'attivismo che è la più consolante illusione della gente debole e esigua. Si direbbe che gli autori abbian paura di smarrirsi, se non tenessero tese e sonanti e compiute in sè una per una le linee del loro scritto, e negli oggetti che toccano e pesano più che vederli, non facessero sentire, quasi una presenza divina, la loro presenza.

Si capisce che allora tutto è poesia — tutto è potenza e mezzo d'espressione, ogni sillaba è pregna di valore, e i periodi, uno dopo l'altro, son bandiere spiegate, larghe insegne che da sole bastano a decifrare l'animo del poeta. Le forme poetiche hanno da esser apprese internamente; il verso, non solo la rima, si deve sdegnarlo come una specie di richiamo volgare, come un «bijou d'un sou» che sta bene soltanto ai negri. Con tanto orgoglio non si riuscirà mai a interessare il prossimo, a narrare vicende umane, a far vivere e muovere persone; ma questo non importa agli scrittori che respirano nell'atmosfera d'un cenacolo.

Dove portasse la via battuta fino allora dai loro amici, e in generale dagli scrittori « moderni », fossero o non fossero futuristi, i raccoglitori dell'antologia l'hanno capito; lo dimostra la nuova edizione di quest'anno. Quel che s'è detto fin qui vale per questa edizione; i favoriti di ieri devono avere uno speciale risalto, non foss'altro per quel loro influsso che rimane tenace anche in chi se ne vuole liberare. Ma appena s'apron le nuove pagine, si ha l'impressione che ci sia più respiro; e insieme d'una scelta più umile, più attenta, taluno dirà più corriva; ma anche meglio informata. Gli scrittori riuniti son di più; le fila si sono allargate, e i più diversi o opposti paion pacificati in buona vicinanza. La raccolta non è viziata da intenzioni polemiche, è meno uniforme di prima, meno didattica, e, sotto un aspetto di più larga indulgenza, assai più vivace.

Son tornati alcuni anziani, colpiti allora da un giudizio sommario; dei nuovi, non più giovani, ce n'è di quelli che hanno ottenuto un largo riconoscimento dal pubblico, ma che non possono garbar molto al gusto dei loro presentatori. Su tutti, anche su quelli già noti per prove di scrittura astratta, par che aliti un'aria più umana. Non conterebbero più, ora, le vicende di stile; appaiono, come un esercizio, se utile o forse indispensabile per chi è del mestiere, privo di senso generale. Per un altro verso, alcuni che giocavano beati con le imagini e coi suoni come dei tardi fanciulli, si son fatti più corporei; hanno smesso di vezzeggiare e principiato a sentire il peso dei beni e dei mali.

Comincia bene l'antologia dando uno spazio doveroso a Adolfo Albertazzi, il più vecchio e il solo defunto dei nuovi ammessi, un romanziere adatto a farsi discettare, perchè qui, nei brani che fan figura di bozzetti, raggiunge il suo pieno vigore: delicato, un pochino blando, a volte quasi profumato; ma pure fermo, e capace di contenere il variare degli accenti e dei gridi umani nella precisa cornice del paesaggio. Altri scrittori non comportano un trattamento d'antologia; ma stanno a dimostrare che si aprono ormai le vie del racconto. I novellieri d'oggi non sono innocenti; portano in sè ricordi di molte lettere, aspirano a una specie di raffinatezza psicologica che ai lettori più nostrani può sembrare esotica e falsa. Non ci dànno quindi libri animati e divertenti, ma tentativi d'un'arte che si liberi dagli schemi della vita provinciale.

La lettura dell'antologia sarà fatta con profitto, e raddrizzerà forse parecchie opinioni. Vorrei più che altro indicare gli esempi di Cicognani, dove si vedon creature piene d'istinto, indagate con cura scrupolosa, mostrate e animate con una penetrazione scevra ormai da qualunque compiacimento; e sono liberamente acri e proterve, è patito e s'è rugato per loro il volto del loro poeta. Oppure mettere a confronto del suo estatico mondo di prima la semplice pietà di quella chiesa del Carmine dove Palazzeschi ha pianto e pregato. Vorrei anche rilevare certe esclusioni; e mi par di capire che non s'è voluto dar risalto a pagine di fronzoli letterari, a eccellenti ma sterili ricalchi, a esempi, se si può dire, di pura e semplice calligrafia. La volontà dello stile era andata a parare alla sparuta noia di rifacimenti, alle note di taccuino redatte con gran sussiego; ora quelle ricche vesti si sono sgonfiate e pendono a un gancio ammencite. E' giusto che il secentismo rudesco non sia tornato in mostra.

Non mi riesce invece di capacitarmi che nell'abbondanza degli scrittori qui annoverati non ci sia posto per Ojetti. Anch'egli sta facendo, è vero, da due o tre anni in qua dei perfetti esercizi di stile; e quando c'è meno vena si sente la mano che tituba e incaglia per uno scrupolo esagerato, quasi materiale. Ma fa il suo cammino a rovescio degli altri, il suo travaglio è, non per per una forma vuota, retorica, ma per ottenere una forma plastica, aderente e adeguata alla sua esperienza così varia, al suo spirito tanto acuto. Hanno avuto forse a sdegno, in lui, il dilettante? Hanno respinto, pel ricordo delle loro colpe passate, gli esempi staccati, frammentari, l'arte troppo controllata che tira all'effetto, la bravura un po' giornalistica? E sa bene di mostrare questo scettico, che a forza di guardare gli atti e le pose degli uomini, o magari i loro vestiti, se li accosta e li comprende. Il disegno preciso e icastico, la chiarezza sottile sono buoni veicoli anche per la commozione.

Se ora si dovessero tirare gli oroscopi, si potrebbe dire che ci si va orientando lontano dalla letteratura chiusa e d'eccezione verso interessi panoramici e considerazioni più pacate degli eventi, che si è stanchi d'ammirare e celebrare il proprio io e si pensa di più alla responsabilità dello scrivere; tanto che, fra cinque anni, ci avrebbe da esser scarsezza, negli scritti, d'elementi lirici e un'antologia come questa non si potrebbe più rifare. Ma è meglio attenersi al presente e non esser dunque ingrati alla fatica dei compilatori nè alla schiera degli scrittori i quali attestano, quante volte han voluto rinnovare, la tenacia delle nostre tradizioni, la plastica bontà dei nostri grandi e il peso della lunga storia che, per esser gente civile, noi si deve accettare ed amare.

UMBERTO MORRA DI LAVRIANO.

# MARTINI

Della Firenze granducale Ferdinando Martini è un sopravvissuto: tutto il nuovo mondo venuto formandosi negli ultimi decenni, abiti di vita e di cultura, problemi e tormenti spirituali, gli è estraneo: è rimasto volto all'indietro verso l'età, nella quale trascorse la sua giovinezza, ed ebbe affetti e passioni e luoghi e persone care, disparso tutto nel profondo del tempo.

Posizione particolarmente felice, perchè la tarda età e la distanza degli anni gli consentono ora quella sorta di amore distaccato, venato di rimpianti, che si porta alle rimembranze di un tempo che fu. Ne nasce un'atmosfera suggestiva, tutta particolare: e i fatti perdono gli stacchi violenti, le tinte calde, i contrasti d'ombra e di luce; tutto s'appiana in un dolce chiarore, che ogni cosa ugualmente rivela e dipinge, dandole giusto risalto e appropriato colore. La ragione e il sentimento, il sereno giudizio dello storico e il cuore del poeta, del pari concorrono nel creare una tale visione del mondo: posato ragionare, calmi affetti, bonaria ironia.

Questo atteggiamento, consueto al Martini, è tutto esplicito in « Confessioni e Ricordi di Firenze Granducale ». Manca al Martini la forza di crearsi un proprio mondo, extratemporale, nel quale vivere da gran signore, dettando leggi, facendo e disfacendo a suo piacere: l'arte sua nasce tutta in margine alla storia, come una serie di attente postille: più che un creatore, egli è un delicato alluminatore del gran libro di Clio. La gioia di ricostruire fatti, luoghi, persone, è centrale nel suo temperamento; interesse storico che è però schiettamente psicologico. Altri ha giustamente notato come nella storia egli ricerchi l'aneddoto, il fatterello, e come le grandi cose s'impiccioliscano nelle sue mani: ma perchè la notazione sia esatta, è necessario comprendere l'intima causa di questa costante riduzione del trascendente storico alle anime dei singoli attori. Neppure i luoghi hanno autonomo valore nell'arte martiniana, chè solo gl'importano per le persone che li abitarono, per i vestigi di vita che serbano; assai rara è la contemplazione obliosa di paesaggi e di monumenti goduti per la loro bellezza sola. Ciò che principalmente lo attrae è l'uomo: non l'uomo ritratto, « sub specie aeterni », in quella che noi ameremmo chiamare psicologia metafisica, nella rarefatta atmosfera ove si aggirano, fra sovrumane passioni e sovrumani pensieri, le grandi anime; bensì l'uomo sociale, quello che può vedere il buon senso della psicologia spicciola, mosso da piccoli e comuni sentimenti, da piccole e comuni idee: a questo livello ridotti anche gli uomini più insigni.

Egli difatti non riesce nei romanzi e nelle commedie di tipo sentimentale, moda secolo XIX, ove si tratta di creare personaggi agitati da vere passioni. Se ne prenda uno quaisiasi. « La Marchesa », per esempio; e si vedrà la falsità generale del libro derivare dall'impossibilità del Martini a vivere esseri tragici: il primo a sorridere incredulo delle loro declamazioni è il romanziere; sebbene non giunga a tal punto di raffinata ironia, da distruggere egli medesimo le proprie creature, che sarebbe la salvezza.

E' ormai cosa sin troppo ovvia e pacifica che il meglio della passata produzione martiniana è da cercarsi negli articoli, ne' quali appunto l'attitudine a ricostruire avvenimenti, a ritrarre persone e luoghi ha libero campo. Qualità ben più profonda questa dello spumeggiante gioco di arguzie, onde sono intessute certe agili cicalate, che valsero al Martini la fama — inferiore a' suoi meriti — di elegante *causeur* alla francese, tipo Faguet. Non si può certo negare che il suo sottile gusto psicologico, il suo modo di far l'articolo storico-letterario in forma di ritratto, lo ricolleghino alla tradizione del Sainte Beuve. Ma l'interesse che lo muove è molto più limitato e meno profondo: non spazia nei secoli; si aggira cautamente tra argomenti contemporanei o vicini. Il Sainte Beuve ha trovato la sua forma nei « *Portraits* », curioso e amorevole vagabondaggio in cerca di fratelli lontani; il nostro scrittore, invece, nelle « Memorie », ove l'interesse si fa più caldo e più vivo, trattando di persone e di cose da lui medesimo conosciute. L'ultimo Martini giova a farci comprendere, come non potevamo prima, quello di ieri. Passano in seconda linea quelle che erano potute apparire note essenziali: sappiamo che il suo sorriso non è la smorfia dell'uomo di spirito contraente il glabro volto alla stirata freddura, ma la manzoniana ironia di un moralista, che indulgentemente sorride delle umane debolezze. E le qualità più profonde, che si disperdevano in una superficiale dilatazione giornalistica, si raccolgono intorno a un nucleo limitato sì, ma preciso. Possiamo ora definire con certezza Ferdinando Martini come il poeta di un ristretto mondo provinciale, ricreato con un'appassionata indagine psicologica.

La storia che lo ispira non è quella composta nella solenne lontananza dell'eterno, quella che ci raffiguriamo con un brivido fra le rovine di Roma antica, o per le vie di un nobile comune italico. E una storia vicina e l'affettuosa nostalgia dell'irrevocabile passato vela di mestizia il ricordo.

Oltre che per questo loro incanto particolare, le « Confessioni » sono il capolavoro dello scrittore e uno dei libri più belli della presente stagione letteraria per altre rare virtù artistiche. Il Martini è un grande ritrattista. Come stagliano nette le aggrinzite sue figure sullo sfondo grigio, popolato di vecchie case! Come emergono coi loro tabarri e coi loro cilindri 1850! Tutto un mondo vien fuori, un mondo di ritratti, di macchiette, di uomini o celebri o ignoti, felicemente fissati con un tratto sicuro di penna. Vero toscano, egli disegna all'antica, come un quattrocentista, col solido nerbo di un Pollaiolo: punta secca, contorni angolosi, rilievi evidenti. Pure nulla in lui dell'artista puro, che gode nel ritrarre un pezzo di realtà esteriore; non un tratto inutile non un elemento puramente decorativo: l'aspetto fisico dice il morale.

Lo stile è di una deliziosa finezza, fuso con le cose, perfettamente aderente al suo amore di ritrattista. Si è tanto discusso sulla prosa del Martini. — Accademica? toscana? — Ma la sua prosa è lui: senza compiacimenti retorici, senza ricerche liguaiole. Quando un uomo sa raccontare così, con tanta felicità nativa, bisogna riconoscere che vi troviamo di fronte a uno scrittore di razza. Compostezza e sobrietà, pochi particolari, che acquistano suggestivo valore in una perfetta costruzione.

Uguale ambiente, uguale arte nell'ultima novella: « A liè riposa- »: un paesello, piccole passioni, piccoli pensieri e piccole lotte: uomini di minuscola statura, guardati con quel particolare sorriso, che inchiude la simpatia e la burla, l'indulgenza e la critica. Gli avvenimenti sono di portata acconcia alla levatura degli uomini; ed è difficile leggere alcunchè più gustoso di queste beghe comunali che vanno crescendo a poco a poco fino a sommergere il povero assessore Giovaccino, tragicomico protagonista della semplice storia: una tempesta in un bicchier d'acqua. Le vicende di Pieriposa hanno degno epilogo in questa catastrofe, narrata con scherzoso tono di epica solennità: noi sentiamo tutta la tristezza di tali dolori, meschini in sè, ma troppo grandi per l'anima che deve portarli; e proprio ci tocca il cuore l'angoscioso precipitare di questo regno di cartapesta. La cappelliera, « simboli e custodia delle passate grandezze », che si erge sulle valige e sui sacchi nell'alba della gelida e grigia mattinata di gennaio, riassume tutto il finissimo contrasto. « Sic transit gloria mundi ; la gloria degli accessori di provincia, dei loro cilindri e dei loro discorsi, come le altre tutte. Ma com'è amaro questo sorriso! Non è più il sollazzevole scherno, caro ai fiorentini: c'è qualcosa di un più profondo. umorismo.

Di tal sorta è l'arte del venerando scrittore, arte di altri tempi e di altre generazioni letterarie. « A Pièriposa - novella all'antica »: nel titolo c'è tutto Ferdinando Martini.

EDMONDO RHO.

# RENATO SERRA

### Serra Pascoliano

Fondamentalmente il mondo spirituale di Renato Serra, è pascoliano.

Come per il poeta di S. Mauro, anche per lui esistono due realtà trascendenti la nostra vita spazialmente e temporalmente, in virtù delle quali se per la prima l'uomo è un granel di sabbia nel vasto mondo quanto il mondo lo è nell'infinito universo, per la seconda la sua vita non è che l'ombra d'un sogno e un soffio nell' uguale eternità del tempo.

Spirito in altro modo fine, non era arrivato che in parte ad accettare il molochismo del Pascoli. Sì, il mondo del Pascoli autore dell *Ciocco* era in parte anche il suó; solo che, piú ironico del poeta di *Myricae*, non gli riusciva di ricavare da essa la concezione ottimistica e palingenetica che si trova nel pascoliano *Avvento* (e non solo quì), e nella leopardiana *Ginestra*.

Di fronte alla morte come di fronte alla vita l'uomo non poteva che rimanere solo: chiuso nel suo piccolo mondo impenetrabile agli altri, quanto corazzato davanti ai tentativi letificanti d'evasione.

Se avesse avuto da natura un cuore meno nobile, con una concezione della vita di tal genere, il Serra sarebbe potuto diventare un cinico; non rimase che uno squisito temperamento di scettico e di *blasè*, intento sì agli spettacoli della natura quanto ai moti del suo animo, curioso e geloso di conservare nel « flusso eracliteo » che lo spauriva, sè stesso, quale sola realtà di cui non poteva dubitare.

Ricordate il periodo finale della sua magnifica *Partenza di soldati?* « E tutto il flusso eracliteo che mi spaura, l'infinito che mi rapisce in ogni punto dell'universo; il passato che non ritorna, i molti che si aggiungono l'uno all'altro, tutto si risolve nell'uno e nell'identico.

« Una cosa non è l'altra. Ma continua l'altra. Ma *non ci son cose*. Ci sono io. (Kim. Chi è Kim?) ». (*Stampa*, 30 Novembre 1923).

Direste che questa fosse la conclusione potuta scrivere da uno scolaro di Croce e di Gentile, se non sapeste che Renato Serra collaboratore della « *Voce* », « rivista dell'idealismo militante », stimava così poco i suoi amici del « gruppo fiorentino », da non desiderare neppure di conoscerli.

Fra i tanti non strinse amicizia che col De Robertis, appartenente come ognuno sa, all'ultima « *Voce* » a quella esclusivamente letteraria ed artistica del 1914-1915.

Ma non parliamo di questi, nè degli uomini politici vociani che il giolittiano e tripolino Renato Serra aveva in uggia; poichè non è nei nostri intenti di fare qui ad essi il processo per « tutto il male » che hanno fatto; molto più che Serra seppe prestissimo immunizzarsene collo starne lontano e col pensare ad altro. L'abituale indolenza ed il naturale scetticismo, quanto il giovanile insegnamento carducciano di Severino Ferrari, gli impedirono di diventare uno scolaro dei maestri surricordati, ma del Croce specialmente, di cui non rimase mai altro che un lettore ammirato, per rivendicare anche di fronte a lui la sua libertà di uomo e di pensatore; siccome il Carducci coll'esempio gli aveva insegnato.

### Il Pascoliano Serra tra il Croce ed il Carducci

Dobbiamo credere ciò anche se quale critico cercante nell'opera d'arte e di poesia il momento lirico puro (intuizione), ci potessimo ritenere in diritto di considerarlo uno scolaro del direttore della « *Critica* »; senonchè noi non sappiamo quanto deva a lui, più che al Pascoli teorico d'estetica del *Fanciullino*, od al Carducci che gli aveva insegnato a scoprire, di sotto le macerie dell'erudizione e della storia le sorgenti vive dell'ispirazione e della poesia; se proprio non vogliamo risalire al Bergson che meditava e seguiva.

Certo tutta la sua opera di critico è inspirata all'intuizionismo ; certo nessuno più di Renato Serra, per il suo scetticismo e per il suo innato senso d'arte e buon gusto, era in grado di apprezzare il portato di quella filosofia, che gli riesciva inoltre più cara, in quanto faceva esclusivamente consistere nell'intuizione, base di ogni espressione artistica, l'unica e sintetica possibilità espressiva del nostro spirito.

Da cotesto intuizionismo, all'edonismo frammentarista il passo è breve; non si tratta nell'un caso come nell'altro, che di successive manifestazioni del notato scetticismo; che troverà poi, come nel Serra l'aveva diggià trovata la propria **filosofica giustificazione nel** relativismo.

Qui basta dire che il Serra era arrivato alla conclusione che l'arte è la sola realtà possibile; ed il gusto la sola norma per interpretarla e capirla.

Quindi la sua critica non sarà che la misura del suo gusto artistico, e non potrà che con uno sforzo sorpassasse i limiti a cui sarà destinata: intendiamo qui riferirci ai caratteri soggettivistici ed impressionisti della sua opera critica.

Quanto il suo gusto fosse sicuro e delicato, è ancor oggi visibile nei suoi saggi; che rimangono ancora, e forse per sempre, definitivi. I suoi saggi sul Pascoli, sul Beltramelli e sull'Oriani, sono quanto di meglio si possa obbiettivamente scrivere su quei tre così diversi artisti; e faranno epoca e testo per chiunque vorrà dopo di lui occuparsene. Non è però questo il lato più interessante della complessa figura del letterato cesenate.

Anche lui ad un determinato momento s'è sentito romagnolo : incapace, com'egli stesso ha scritto nel suo Oriani, di sentirsi puramente artista; ed ha vagamente quanto accoratamente desiderato di buttarsi nell'azione e nella lotta per conferire alla sua vita, che osservava logorarsi nelle meschine cure dell'impiego e nelle più meschine beghe di donne, di debiti, di giochi, e di vizi, nella sua piccola città di provincia, un senso più alto e virile: una maggior dignità, è da credere, ed un meno ignobile perchè.

### Serra nazionalista e giolittiano.

Tutto questo specialmente dopo la tragica morte del padre avvenuta in Cesena, il 2 Gennaio 1911.

La sua già grande solitudine divenne ancor piú grande: un solco profondo lo divideva ormai dal resto degli uomini che non disprezzava nè amava, e dal suo recente passato che sentiva di detestare e di dover abbandonare.

In tanta solitudine trovava ora gelidi la filosofia e l'esempio del Croce; d'un esempio d'umanità aveva bisogno, e d'un anima paterna e calda che lo sorreggesse ed ammaestrasse. Istintivamente il suo sguardo ritornò al Carducci, all'indimenticato maestro della sua precoce adolescenza bolognese; com'egli stesso ha scritto nel suo saggio *Carducci e Croce*, pubblicato in quei tempi nell'occasione della storica polemica carducciana tra le *Cronache letterarie* e la *Voce*.

Non possiamo esimerci dopo questo accenno di dire brevemente quale fu l'importanza della rivista fiorentina nell'epoca che la vide sorgere e morire: 1908-1915.

Altri prima di noi ne ha parlato, più o meno bene, più o meno diffusamente. Ricordiamo Prezzolini che nella sua *Coltura italiana* ha tentato di piazzare la « sua più cara creatura giornalistica » al centro della cultura italiana contemporanea; senza peraltro riuscire a darcene la fisionomia vera ed i peculiari caratteri.

N. Sapegno nel *Baretti* ha detto con molta efficacia certe verità che il Prezzolini s'era scordato di dire nella sua affrettata rassena; ciò non ostante a queste ed a quelle noi dobbiamo aggiungere alcunchè; specialmente nei riguardi della sua importanza spirituale e politica.

Presa come fenomeno isolato la *Voce* non avrebbe che scarsa importanza: se si volesse dar retta al primo (il direttore) ed al secondo (lo storico) Prezzolini, non sarebbe stato altro che il foglio di battaglia dell'idealismo Crociano-gentiliano: la pattuglia di punta nei confronti dello stato maggiore e dell'esercito ragruppato attorno alla *Critica*.

Invero non è stato che uno (l'ultimo del Prezzolini il quale vi si è cistallizzato) dei tanti aspetti, medianti i quali la generazione immediatamente più anziana nella nostra, ha manifestata la propria insofferenza al dato di fatto borghesemente anti-eroico è mediocre dell'Italia trasformista e giolittiana del primo decennio del secolo.

Quantunque sia necessario riconoscere che la politica giolittiana ha avuto in quell'epoca una funzione democratica (forse la sola possibile in una nazione da poco scampata ai governi borbonici e papali), colla sua paternalistica legislazione operaia e col suo socialismo monarchico; è ciò non pertanto doveroso ammettere che gli spiriti più colti erano sommamente seccati di tale stato di fatto, al modo stesso che lo erano i partiti operai non del tutto invigliacchiti dall'elargito benessere.

Bisogna considerate sotto tale aspetto la nascita dei vari movimenti culturali e politici, a cominciare da quelli rampollati dal positivismo e dal dannunzianesmo, sino a quelli sorti dal tronco dell'idealismo.

Ricordiamo il superomismo volontarista ed anarchico degli epigoni dannunziani sfociato poi nel nazionalismo corradiniano; il pragmatismo di Vailati e Calderoni e dei condirettori del *Leonardo*, Prezzolini e Papini; il modernismo cattolico del Murri e del Minocchi e dei redattori del *Rinnovamento* di Milano; la reviviscenza democratica cristiana sorta dapprima quale indizio della maturità sociale e politica dei cattolici italiani e sfociata poi, a guerra finita, nell'alveo del P. P. I.; il sindacalismo rivoluzionario del Leone e del Labriola mutuato dal Sorel e dai francesi ed innestato sulla filosofia del pragmatismo e su quella del Bergson; il neo-volontarismo dell'Amendola e di altri, seguaci del Kantismo; il problemismo infine salveminiano e degli unitari; e la scorribanda sconclusionata e pazza di Marinetti e soci in tutti i campi dello scibile, dopo che i naufraghi di molti sistemi e stili, Soffici e Papini, ebbero loro dato il crisma colla fiorentina *Lacerba*.

Effefttivamente a 10 anni di distanza noi possiamo oggi dire che quello di allora fu il travaglio torbido di un problema che è ancora oggi attuale e vivo nonostante la bufera fascista: il democratico problema della necessità dei partiti.

Confusamente, come tutti i giovani della sua età, anche il Serra sentì tale problema; senza peraltro proporsi di risolverlo se ne togli la sfiduciata adesione affatto intellettualistica che al nazionalismo accennò fare durante la guerra libica voluta da Giolitti contro il parere dei suoi amici unitari e vociani; ed al rivoluzionarismo mussoliniano della *settimana rossa*, se dobbiamo credere a ciò che ne scrive il Panzini nel suo *Diario sentimentale* (p. 18).

Ma tali adesioni furono superficiali e brevi; ed esclusivamente dovute all'accarezzato desiderio di evadere dal problema che sempre più profondamente e maggiormente lo urgeva: quello della meschinità della sua vita, e della inutilità de' suoi sforzi.

Completamente trasformato dal fuoco vivo del dolore, ed accresciuto dal nuovo peso d'una imprescindibile esigenza etica desiderosa d'una consapevolezza contemplativa riguardante le finalità ed i destini riserbati all'uomo, il suo scetticismo si tramutò per questo nell'ottimistico fatalismo dell'*Esame* e delle lettere agli amici.

Sfiduciato delle proprie forze, ed ormai disperato di vincere nella cruenta lotta per l'arte e per la vita, Renato Serra s'abbandonò all' « eracliteo flusso », lasciandoci senza resistenza prendere e vivere. Nella disperazione Bergson trionfava.

### L' Esame di coscienza.

Questa è veramente l'atmosfera spirituale dell'*Esame di coscienza*, e lo stato d'animo con cui ha saputo affrontare la morte.

E' troppo presto per parlare di questo. Intratteniamoci ancora un poco sul suo classicismo e sulle sue consolazioni.

Abbiamo già detto del suo ritorno al Carducci; abbiamo pure detto che tale ritorno andò parallelo a un rinascita dell'esigenza etica e morale, che sembrò in un primo tempo dovesse oscurarsi davanti ai seducenti allettamenti dell'edonismo.

Non si dimentichi che tale rinascita morale ebbe vaghi desideri di definirsi nelle concrete forme della vita politica e civile, senza peraltro riuscirci. Ma importa ancora dire come riuscì invece a definirsi nel francescano-panico sentimento di sentirsi tutt'una cosa cogli uomini e colla vita nelle magnifiche pagine del suo Pascoli in cui descrive il vialone di Cesena coll'uomo che porta i rami col pennato, ed il poeta di *Myricae* mirato lungo la strada nel suo singolare aspetto di fattore di campagna e di buon romagnolo; oppure nell'*Esame* la sua passeggiata in bicicletta lungo un canale dagli argini del quale dai suoi soldati operai e carrettieri viene interrogato su « quando si partirà per la guerra » o pure le già ricordate pagine incedite intitolate « *Partenza di soldati* », e quelle delll'*Esame* descriventi una passeggiata del Serra richiamato sugli amati colli cesenati, nelle quali la gioia di sentirsi parte della natura e fratello degli uomini, è solo pari all'artistica felicità ed alla grande poesia.

Ebbene, che è ciò se non carduccianesimo: del Carducci maggiore e minore delle prose?

Ma non soltanto questo aveva appreso dal suo Maestro. Anche ciò che è stato chiamato il suo classicismo egli aveva appreso: vale a dire il desiderio delle cose ben nette e precise e dell'arte non soggetta ai mutevoli colori della psicologia.

Così tanto l' una che l' altra idea oltrechè quei distinti tipi dell'uomo civile ed eroico, e della poesia scultorea e definitiva, stavano sempre presenti al suo spirito quali ideali da raggiungere e quale misure da cui trarre norma per la sua condotta morale e politica e per i suoi giudizi di critico-artista; quanto per la sua instancabile ricerca stilistica che partita dall'andamento scolasticoarcaico della laurea sul *Petrarca*, arriva allo stile agile e forbito degli ulteriori saggi.

Dobbiamo credere che siano stati tali ideali civili ed artistici che uniti alla innata nobiltà, quali talismani abbiano avuta la virtù di tenerlo lontano tanto dai semplicismi idealistici della seconda *Voce* (quella esclusiva di Prezzolini), quanto dalla gazzarra lacerbiana-futurista (di fronte alla quale ci tenne ad accentuare il suo distacco coll'assumere la maschera del letterato di provincia e dell'umanista); nonchè quello di rendere eroico il suo fatalismo col fargli a cuor sereno e con piena consapevolezza, ed in ottemperanza ad un dovere che sentiva solo quale dovere verso la parte migliore di se stesso, sfidare ed accogliere la morte.

Di fronte alla nobiltà del suo sagrificio sentiremmo di dover far punto, ammirati ed umiliati, se non sapessimo di dover qui dichiarare che Renato Serra lo riconosciamo ed ammiriamo come uno dei nostri: perchè, primo forse, contro la volgarità che allagava e saliva e contro la rettorica culturale ed artistica, ha iniziata la battaglia che noi ci riteniamo in dovere di proseguire.

ARMANDO CAVALLI.

PIERO GOBETTI *Direttore responsabile*.
Soc. An. Tip. Ed. « L'ALPINA » Cuneo

# IL BARETTI

QUINDICINALE EDITORE PIERO GOBETTI TORINO VIA XX SETTEMBRE, 60

ABBONAMENTO Per il 1925 L. 10 Estero L. 15 Sostenitore L. 100 Un numero separato L. 0,50 CONTO CORRENTE POSTALE

Preghiamo vivamente tutti quelli che riceveranno questo numero di mandarci subito l'importo dell'abbonamento o di respingerlo

Anno II — N. 2 — 1° Febbraio 1925






# CAUTO OMAGGIO A RADIGUET

Il più curioso dei suoi romanzi, anzi — a dirittura — il romanzo dei suoi romanzi, Raymond Radiguet non lo poteva scrivere: un romanzo necessariamente postumo che trovava un adeguato scioglimento solo a patto che morisse il protagonista: cioè il medesimo Raymond Radiguet. In compenso, intrigante compenso, sono rimaste al critico di buona volontà poche schede di appunti (le poche più urgenti, pubblicate come anticipo del volume che ci è promesso e che le dovrà raccogliere tutte) ed alcune, poche anch'esse, testimonianze e notizie scritte da Jean Cocteau, biografo di lui e, a quel che pare, esecutore testamentario della sua eredità spirituale. Quanto basta, insomma, per metterci in tentazione di ricostruire per conto nostro quel romanzo che non fu scritto — ed a convincerci poi subito che non potremo mai riuscirvi in tal modo che del tutto ci appaghi. Proprio come succede per taluni documenti vietati che, dopo una rapida visione che ce ne sia stata offerta, vengono minutamente lacerati: e allora comincia per noi, con una curiosità complicata di risentimento, il faticoso gioco di riconnettere, provando ad una ad una le varie combinazioni, un frammento all'altro. Anche tornano a mente quegli avvisi pubblicitari che ricordiamo di aver veduti per i giornali: dove, sul nome dello specifico raccomandato, erano state tirate grosse sbarre di cancellatura, per irritare, ironicamente eludendo il nostro interesse.

Quanto sappiamo intorno a Radiguet, oramai lo sanno tutti i lettori italiani che tengono dietro alle cose di Francia: cioè, per non esagerare, il novanta per cento dei lettori italiani dotati di qualche gusto e alacrità di spirito. Radiguet scrisse, tra i sedici e i diciott'anni, *Le Diable au corps*, un romanzo che ha tutta l'aria di essere perfetto; e poi, tra i diciotto e i venti, un altro romanzo non meno lodevole: *Le bal du Comte d'Orgel*. Terminato il quale, distrusse tutte le schede e gli appunti che gli erano serviti per la composizione; e poi morì. Quello di distruggere le schede, di eliminare tutte le testimonianze che, a complemento dell'opera, sarebbero valse ad illuminarci sulla sua vera natura — doveva essere uno dei più caratteristici vezzi di Radiguet: un vezzo tale, però, che ci vieta di scoprire tutti gli altri; e che sembra scaturire da una necessità assai più grave, profonda e straordinaria di quel che ci lasci intendere, poniamo, Jacques de Lacretelle; il quale, rendendo omaggio al giovane romanziere anzi tempo scomparso, benignamente nota che: « il était réfléchi, s'effaçait volontiers et cherchait à ce contenter soi-même bien plus qu'à réussir » (*Nouvelle Revue Française*, 1 Gennaio 1924). La morte di Radiguet par quasi che sopraggiunga come il supremo coronamento, l'ultima e più definitiva espressione di quel vezzo.

Della sua vita, Radiguet sembra che si sia sbarazzato come di un problema di cui egli aveva suscitate tutte le incognite. A noi l'incarico di cercarne la soluzione. Le incognite principali da cui tutte le altre dipendono, sono i due romanzi che ci rimangono. Incognite tanto più difficili in quanto si presentano, in sè, quali risultati del tutto chiari, che bisognerà accettare o respingere come risultati, e non già revocare in posizione problematica. Rimane però, ineliminabile, il fatto che questi due romanzi, così sicuri e definitivi e, in apparenza, così distaccati dalla personalità pratica del loro autore, furono scritti da un adolescente: e la figura dell'autore adolescente vi preme intorno ancora più suggestiva ed indimenticabile per l'impegno che essa mette nell'eclissarsi. Radiguet che nega di essere precoce, che disconosce perfino in linea di principio i mostri di precocità, altro non fa, in fondo, che rifiutare i limiti e le strettezze della sua età: cioè non fa che protestare, egli adolescente, di non essere tale; vana protesta. E quando scrive: « Ces prodiges prematurés d'esprit qui deviennent, au bout de quelques années, des prodiges de bêtise... Tous les grands poètes ont ecrit à dix-sept ans. Les plus grands sont ceux qui parviennent à le faire oublier » — anzi che persuaderci della naturalezza della sua opera, viene ad insistere su quanto essa ha di prodigioso: e il suo contegno fa pensare, per molti aspetti, ad una volontà di insinuarsi ancora, con movenze segrete ed un poco sornione, nell'opera già compiuta: e, non che togliere la difficoltà di spiegare un autore troppo precoce, la ripropone nell'atto stesso con cui finge di scioglierla — appunto perchè la vuol sciogliere con un tratto che non ci può persuadere. Davvero che egli crea, dandosi l'aria di non volerlo, il romanzo dei suoi romanzi. Che sono, sì, romanzi di adolescenza scritti, ci vien detto, da un adolescente: ma la precisione, ma la chiarezza del metodo con cui sono scelti e tagliati gli episodi e la sapienza che si manifesta nel modo come sono controllate e definite talune situazioni morali (c'è perfino, nel *Diable au corps* un'acutissima analisi, attribuita al ragazzo che ne è protagonista, dei rapporti tra l'amore e il libertinaggio) fanno pensare ad uno sguardo gettato sui fatti dell'adolescenza col sussidio di tali riferimenti e riscontri e paragoni ai quali il chiuso mondo di un adolescente non saprebbe fornir materia. Non ritroviamo, nel tono di queste narrazioni, l'egoismo sentimentale, nè la meraviglia confusa, nè l'attonimento di una memoria a cui si affaccino le ricordanze da un limbo situato di qua da ogni ordinata esperienza, nè — in una parola — alcuna di quelle qualità e modi per cui potremmo convenire con Cocteau e riconoscere con lui, in questi libri il prodigio di un animale, di una pianta che si raccontino. Tuttavia vien presto fatto di notare che una tale maturità di analisi e di giudizio e quella così squisita conoscenza delle passioni, se valgono a discernere e a discutere il contenuto morale e sentimentale dei singoli episodi, non giungono ad investire le complessive vicende dei romanzi, nè a recare i loro personaggi in una completa e coerente chiarezza. Sono, entrambi quei romanzi, delle piccole Educazioni sentimentali, vissute da eroi straordinariamente precoci e limitate ad avventure amorose: nè pervengono a quei bilanci finali, a quelle conclusioni per cui l'eroe di ogni Educazione sentimentale viene congedato, a fin di libro, con un certificato, più o meno lieto, più o meno triste, di educazione compiuta. E, insomma, siamo di fronte ad una conoscenza delle passioni che non arriva a diventare conoscenza di caratteri, ad una illuminata rassegna di esperienze giovanili che non riesce a raccogliersi in una vera e propria Educazione sentimentale; ed ecco, riprodotto nell'aspetto dell'opera, il caso complicato di un adolescente che sa scrivere come un uomo, ma che rimane nondimeno un adolescente; il quale, nella risoluzione medesima di celarci il proprio stato di adolescente, non fa che denunziarsi.

Un romanzo, diceva Brunetière, è sopra tutto la narrazione di avvenimenti che potevano non succedere. Sta bene; purchè poi l'autore che ha fatto succedere quegli avvenimenti ci permetta di verificarne la possibilità nel giro della nostra esperienza: la quale, sia pure in piccola misura, sia pure in certi suoi luoghi remoti che non siamo avvezzi a frequentare, contiene il germe di tutti i pensieri e delle situazioni e sviluppi morali in cui possa toccare ad un uomo di trovarsi. E nel memorabile: « *Homo sum: nil humani alienum a me puto* » — l'antico poeta rettamente constatava una delle fondamentali conseguenze del fatto che siamo uomini: cioè quella solidale comprensione dei sentimenti altrui che ce ne deriva. Talchè se di una testimonianza, offertaci come testimonianza di vita, non potremo, per nessuna via, venire a capo in maniera credibile e plausibile, incolperemo l'insufficienza di quella testimonianza prima di rassegnarci a limitare le nostre facoltà di partecipazione alla vita degli altri uomini. Radiguet, in quest'ordine di sentimenti, ci impegna ad una sorta di gara puntigliosa. I suoi romanzi ed il romanzo dei suoi romanzi ci lasciano, in fondo, una insoddisfazione amara, come di avere inseguito lungamente due linee non parallele che sempre ci annunziassero prossimo il loro punto di confluenza; e tuttavia ogni nostro ostinato inseguimento è riuscito infruttuoso. Abbiamo tra le mani un segreto e tutti gli elementi che ci abilitano, e ci invitano, a districarlo, ma frattanto sentiamo che qualcosa ci è tolto che sarebbe indispensabile a raggiungere la cercata chiarezza. Un ingegnoso gioco, e capzioso, di parvenze sotto cui si avverte, mal contenuto, il nostalgico richiamo di una verità che vi è rimasta sepolta e inesaudita, e ci ripugna, come troppo semplicistica, la scappatoia di considerare il problema come un trucco che valga, tutt'al più, per divertirci. Se trucco sarà, vorremo tuttavia averne scoperti i motivi. Gli eroi di Radiguet e Radiguet medesimo pare che si sollevino apposta per suscitare e, al tempo stesso, castigare la nostra affettuosa persuasione di poter scoprire, nel breve e geloso dizionario dei nostri monologhi segreti, un piccolo vocabolo che li faccia nostri; che li disponga, come persone oramai riconoscibili, nel cerchio delle nostre conoscenze e dei nostri incontri.

I romanzi psicologici a cui eravamo fin qui avvezzi, ci permettevano di creare, tra noi ed i loro eroi, una tal quale dimestichezza: sempre esisteva un piano in cui, fedeli a noi medesimi e liberi dalle più immediate suggestioni del libro, noi potevamo incontrare quegli eroi, vederli vivere in un mondo che era anche nostro, figurarceli magari disimpegnati dalle materiali vicende della storia in cui essi ci erano stati presentati: su questo piano avevamo conosciuti, poniamo, Julien Sorel e Federico Moreau e Swann: nè ci pareva di esserci dovuti ritrarre delusi se alcune volte, sotto il premere delle nostre interrogazioni essi si erano dileguati, col dito sulle labbra. Invece Radiguet ed i suoi personaggi si ostinano, con un fare oscuro, a non voler uscire dalle pagine in cui ciascuno dei loro gesti gioca come squisitissima trovata, e par che s'esaurisca. Dapprima sembra, quasi, che vogliano tenerci distanti imponendoci una penosa soggezione; che se insistiamo, essi si fermano attoniti e muti, non ad altro obbedienti che al loro inerte peso; e sui volti si dipinge uno stupore schifiltoso e noiato. E noi ci tocchiamo gli occhi: noi che avevamo creduto dianzi nei ginnastici volteggi delle loro psicologie.

In Francia, l'agile ed inesauribile Albert Thibaudet ha giustificati i romanzi di Radiguet inventando per essi un nuovo genere letterario: il romanzo a psicologia romanzesca (N. R. F. 1-8-'24). E' il vecchio romanzo d'avventura che si rinnova e, invece di inventare situazioni e fatti avventurosi per i suoi eroi, trasporta l'avventura nell'animo loro, inseguendo e chiarendo tutta la sorprendente e complicata catena di azioni e reazioni intime che una semplicissima e, per sè, trascurabile vicenda esterna suscita nella coscienza di chi ne è attore. Codesto di Thibaudet è un modo come un altro per trascrivere i risultati a cui pervengono, e la fisionomia che assumono, questi romanzi in cui tutta la luce convergendo su meccanismi psicologici, par che tali meccanismi diventino essi i protagonisti della narrazione; mentre i protagonisti veri, gli uomini, vengono confinati in zone sfuocate e di minore interesse.

Dalla posizione di Radiguet e dei suoi personaggi — da quella vicinanza del loro sgranato gioco che ci appare quasi ingrandito per effetto di una lente e che va poi a risolvere in una evasiva lontananza non appena si cerchi di conoscerli *interi* — nasce questa conseguenza: che, a tradurre in termini correnti e consueti le loro caratteristiche morali, par sempre di tradirli e di far violenza a certe loro segrete ed insindacabili ragioni di vita. E che, così traditi dalla soverchia confidenza con cui avevamo creduto lecito avvicinarli, essi vogliano pagarsi una piccola vendetta, prendendosi gioco di noi e mostrandoci che la nostra mossa era preveduta da una loro sagacia che non ci sveleranno — e che, in fondo, noi siamo grossamente caduti in un tranello che essi ci avevano teso. C'è un punto del *Bal du Comte d'Orgel* in cui due personaggi, affacciati l'uno all'altro, tentano di eludersi a vicenda prendendo « le masque des personnages des mauvais romans du XVIII siècle, dont *Les liaisons dangereuses* sont le chef-d'oeuvre ». Questa maschera Radiguet ha messa sul più umano ed autentico volto dei suoi eroi — ed egli stesso se n'è ricoperto. Maschere modellate tutte su una medesima forma e che obbediscono tutte ad una medesima necessità, a cui l'autore soggiace non meno che le sue creature. Che cosa nascondono queste maschere? Non ci potrà soccorrere una teoria esposta in qualche luogo del *Bal du Comte d'Orgel*: dove è detto che, per difendersi dal timore di riuscire *dupes* degli altri, spesso conviene di fare *dupes* gli altri. Non ci potrà soccorrere perchè anche le figure più riconoscibili, e le osservazioni che sembrano dette con voce più affabile e comunicativa, prendono qui, per l'ambiente che le circonda, un senso talmente ambiguo e sospetto, risultano talmente spaesate, che non ci riesce di fidarcene.

Non tenteremo nemmeno di ravvisare, nel segreto di cui Radiguet si circonda, una disposizione che negli adolescenti è affatto abituale: essi sogliono infatti occultare i loro sviluppi; e, a confortarli in codesto riottoso e diffidente ritegno, concorrono il risentimento di non essere ancora presi abbastanza sul serio dagli adulti e le misteriose affinità che quegli sviluppi presentano con le altre maturazioni, puramente fisiologiche, sorgenti di ebbrezze febbrili, vergognose e maligne. Nè saranno state delle ragioni di estetica del vivere che avranno persuaso Radiguet a mentire sulla sua qualità di adolescente come su un brutto male da cui le sue opere lo avevano già, almeno in ispirito, liberato. E non crederemmo infine che si tratti della civetteria di chi, sentendosi espresso interamente, si diverta a mentire sulla propria personalità reale, confidando nelle prove che, intorno a lui, rechino le sue opere.

Teniamo presente invece che come i romanzi di Radiguet risentono in tutto e per tutto l'influenza di Cocteau — ed avremo agio di constatarlo — così la figura di Radiguet che ci è giunta è frutto di una collaborazione tra Radiguet, che l'avrebbe vissuta, e Cocteau che ce ne ha comunicato il profilo su cui veniamo ragionando.

Cocteau pensa che lo stile sia un modo semplice di dire delle cose complicate. Ebbene: la figura di Radiguet sarà stata nella vita una realtà pratica e documentabile: certo è che, adesso, la possiamo interpretare come un espediente di stile nel senso preciso con cui la parola è intesa da Cocteau. Un esempio. Un pittore di Montparnasse chiedeva un giorno a Radiguet — che aveva allora quindici anni — un giudizio sopra una natura morta. « Mi sembra — rispose Radiguet — che sarebbe umano terminarla ». E poi tacque. Ecco che il ragazzo, con i suoi mutismi e con il suo diritto di comportarsi da sbarazzino, funziona come forma, come elemento di rilievo stilistico in un giudizio scorciato alla brava.

I romanzi di Radiguet sono, come si diceva, romanzi di adolescenza: Radiguet apparterrebbe, per la materia che tratta, a quella costellazione di scrittori di morbide crisi ed esperienze giovanili che Henry Massis raccoglie sotto i segni e gli influssi dei maggiori astri Gide, Freud e Proust. Dato però che Radiguet discende direttamente da Cocteau, sarà lecito supporre che la necessità di esprimersi si sia atteggiata per lui — nè sapremo mai con quanto di consapevolezza e di riflessione — come obbligo di trasporre in forme limpidissime e senza esitazione, certe storie di sviluppi interiori che, per loro natura, procedono a traverso titubanze, ripiegamenti scontrosi, oscurità. Fare dei romanzi di adolescenza che avessero la cruda secchezza di forme e, insieme, la pregnante gravità di contenuto che caratterizzano la risposta al pittore di Montparnasse. A conseguire tali risultati appare singolarmente adatto un adolescente che abbia a dispetto il proprio stato di adolescente: e pertanto se ne possa liberare di scatto, in racconti che non rispettino gli ondeggiamenti e i dubbi dell'età, e i torpori in cui quel tempo di risvegli è sommerso; ma espongono i fatti lasciando che altri ne scopra il significato di documenti. Chi ha tanta forza da non inorgoglirsi della propria precocità riconosciuta ed acclamata, non avrà indulgenze verso i suoi eroi e ce li potrà porgere chiusi in tratti fermi e senza sbavature: e, d'altra parte, quella capacità di mentire che gli permette di attribuirsi diciott'anni quando non ne ha che quindici (con una convinzione ben più grave di quella che sostenga, d'ordinario, un suo coetaneo in un caso analogo) diventerà, nell'esercizio dell'arte, la scienza della menzogna tanto lodata da Cocteau: per cui i fatti riscontrati sulla propria persona e scoperti nel trepido attimo del loro nascere potranno subito, senza che si raffreddino, venire coraggiosamente scostati ed osservati — e mutarsi, infine, in materia di romanzo. Se poi, di fatto, la figura di Radiguet abbia o non abbia corrisposto adeguatamente alla funzione stilistica che le veniva affidata, è cosa da discutersi: ad una prima lettura, se ci si abbandoni alla precipite travolgenza delle narrazioni che egli ci ha lasciato, quasi si risponderebbe di sì. Che se, nonostante tutte le spiegazioni, Radiguet seguì a rimanere in qualche modo vittima di un mistero che, deliberatamente creato, si sia poi infittito oltre il previsto, potrà sempre, per tacitarci, tornar buona una certa mistica per cui l'intelligenza è capace di comprendere prima ancora di aver pensato: la mistica, si direbbe, dell'intelligenza, che *sente*. Valga in proposito un apologo di Cocteau che, nel caso presente, non pare privo di qualche sapore: « AU JUGEMENT DERNIER; J'interroge: Et les catastrophes de chemin de fer, Seigneur? Comment m'expliquerez-vous les catastrophes de chemin de fer? — Dieu (gêné): Ça ne s' explique pas. Ça se sent ».

Ma poi Cocteau ci aveva anche, a suo tempo, raccontata la storia di *Thomas l'imposteur*. Thomas era un ragazzo che voleva andare alla guerra: e i ragazzi non vanno alla guerra, di solito. Ma Thomas ha una strana struttura spirituale: si crea, per vivere a suo modo, una menzogna e poi coincide tutto intero con la menzogna che si è creata: sì che quella menzogna diventa la sua vera personalità. Approfittando di una casualità di nomi, Thomas si fa passare, quasi senza volerlo, per il nipote di un celebre generale. Così riesce ad andare alla guerra; e perfino l'amore, non cercato, gli sorride: Thomas, grazie ad una menzogna, ha realizzato in pieno quella vita più grande di lui alla quale aspirava. Una sera egli esce di trincea per portare un avviso: una pattuglia di tedeschi lo sorprende. Thomas pensa che, per salvarsi, gli converrà di fingersi morto. Ma la menzogna è la sua verità: Thomas era morto per davvero.

Cocteau, mettendosi a celebrare ed a commemorare Radiguet, potrebbe anche aver riconosciuto nel giovane romanziere una reincarnazione del suo Thomas. Proviamoci a ripetere

l'avventura di Radiguet nei termini di quella di Thomas. Radiguet era un ragazzo che voleva scrivere dei romanzi: spesso i ragazzi sognano di scrivere dei romanzi, ma di rado vi riescono. Allora Radiguet finge che sia perfettamente normale che un ragazzo dotato sappia scrivere dei romanzi bellissimi. Questa finzione diventa la verità di Radiguet: egli si mette, dodicenne, a leggere Rimbaud e Mallarmé, e li capisce e li sviscera; con occhio intelligente osserva la guerra, Dada, il cubismo. E scrive *Le Diable au corps*, scrive *Le bal du Comte d'Orgel*. Poi dice: «questo ragazzo mi dà noia: minaccia la credibilità dei romanzi di cui pure ha trovata in sè medesimo la materia. Fingiamo che il ragazzo non esista, come ragazzo». Ma la finzione era divenuta la sua realtà; Radiguet era morto.

GIACOMO DEBENEDETTI.

# RITRATTI

## L'ineffabile.

Questo l'han battezzato *l'ineffabile*: che gli sta bene. E poichè definirlo è impossibile, dirò dei suoi effetti. Non capisci se è un delinquente o un uomo bennato; se è un sensuale o un frigido: affettuoso o cerebrale. Natura s'è scordata d'immettergli le entelechie caratteristiche ed egli va per il mondo come le ore in cui non succede nulla. Perciò predilige la compagnia dei megalomani, degli irregolari, degli artisti. Quando si è in molti nessuno s'accorge di lui, allorchè si rimane in due manca ogni ponte per conversargli assieme. Qualunque argomento è buono e ad un tempo inutile: ragionamenti profondi, facezie, superficialità, tutto annega una gran voglia maltrattenuta di sbadigliare. Ecco, ci si dice, vediamo di cavarne un costrutto, di dargli uno stile, di plasmargli una figura in qualche modo considerabile. Non c'è caso: sfugge di tra le mani come la creta troppo molle. Il problema che ci si pone allora è questo: è egli un'anima cancellata o un essere che ancora deve nascere? Tempo perso. Dalla sabbia non spunta erba. Inferiore alla conchiglia che è bella fuori ma vuota eppure se te l'accosti all'orecchia t'illudono voci marine, se ascolti lui non odi nulla di nulla: e pagheresti chissachè perchè una cicala, un grillo, un tarlo qualunque si mettesse a stridere. Non è nemmeno tra color che son sospesi. Non dubita e non crede: non è. Non è ma t'invade, t'imbarazza col suo aspetto certo e indefinibile che ammettere non puoi ma nemmeno abolire. Piace alle donne fratellevolmente. Lo adoperano senza curarsi d'umiliarlo ed egli s'acconcia a loro con pace come al proprio carattere. In qualunque luogo trova un angolo dove riporsi senza parere. Ma i più prudenti si lasciano spesso sfuggire alla sua presenza segreti gelosissimi: nessuno pensa con lui a difendersi: torna ognuno quel che il caso lo fece. Perciò vorrei talvolta somigliargli; che nessuno si mettesse davanti a me la maschera. E sospetto che un giorno costui ci sorprenderà. Scopriremo ch'era un'incarnazione del Demonio: o un genio che all'improvviso sbalordirà la terra. Certo, sarà il padrone di quanti lo han conosciuto.

## Il gaudente.

A stargli insieme, dapprincipio, è un bambino paffutello che, sotto un cielo molto azzurro, corre incespica cade. Si rialza e sta per piangere ma poi ride, ricorre agitando i braccini. Natura lo tratta come madre indulgente: come il sole guarda i cavoli e le rose thee. Dopo un poco l'aria d'intorno a lui s'ingrassa. Se è giorno ti viene in mente l'osteria col pergolato dove i minatori cantano la testa fra i gomiti e una serva col grembiule rosso appare, sparisce sull'uscio di cucina. Se è notte, per il viale, par di vedere abbozzarsi dietro gli alberi rotondità carnose; dai lampioni pendere grossi frutti maturi a punto. Ogni suo ragionamento sai già come finirà: nostalgia di vivande sugose, di vini forti aromatici, di spiagge su cui l'estate si sta bene a crogiolarsi pancia all'aria. Qualunque infelicità perde a stargli vicino l'equilibrio. Ma se dura nel bere allora ti si prodiga in consigli e pareri: e i giudizi che ti dà non chiedono scusa. Ma più grosse le dice più lo abbracceresti perchè senti che litiga con sè stesso per questa sua natura di gaudente che in fondo gli secca. Spesso lo prende una mania oratoria: tira su le parole da una cesta, le appiccica contro uno specchio come vengono vengono: è un bellissimo vedere. Nella sala tutti in breve ridono e gli vogliono bene. Allora il mento gli casca sulla pancia e finge di dormire: tosto si rileva di scatto, vuol fare a cazzotti. Infine moralizza e capisci che è giunto il momento in cui abbraccerebbe tutte le donne che sono lì e ci patisce d'andarsene solo. Quando l'incontri a un angolo di strada pensi che dietro sbucherà un'orchestra di pifferi e di fagotti, si metterà in circolo a suonare lui dirigendo, finchè da terra sorgerà l'albero della cuccagna tutto carico di cibarie. Se gli toccherà di salirci lo vedrai arrivare, che non t'aspettavi, in vetta in un momento, di lassù tirare polli arrosto, scatole di conserve, sulla testa dei passanti col cappello duro.

ADRIANO GRANDE.



# IL MURO TRASPARENTE

(Studio su J. J. Bernard e Paul Gêraldy)

Una sera salutai l'amata per l'ultima volta, con quella gioiosa disperazione delle ore definitive, che rende i gesti con cui accompagnamo un addio, a noi stessi scultorei. Fuori nevicava. Ma benchè mi convenisse andare «come un automa per le vie» m'accorsi, con un certo stupore, che imboccavo le strade con la sicurezza di chi vive tranquillamente. Quel silenzio e quel deserto, dentro cui ravvolgevo la mia sognante disillusione, mi opprimeva; sicchè, per provare se l'esistenza del rumore fosse ancora possibile, mi misi a gridare a gran voce delle parole, a canticchiare delle frasi di musica, che, quando mi interrompevo, si perdevano nella neve senza risonanza, soffocate in un attinfo nel silenzio bianco, come quando si mette la mano sopra un bicchiere tremante di musica.

Allorchè, a un tratto, m'accorsi che alla disperazione veniva aggiungendosi un'inquietudine salita in me dal profondo delle abitudini, e provocata, con mio sdegno, dalle scarpe di vernice, che si riempivano di neve. E questa uggia assurda, che in una giornata comune avrei accolto naturalmente, mi indispettiva, per quella sua pretesa di non ammettere l'anormalità dell'ora.

Allora mi resi conto di un primo elemento del teatro di Jean Jaques Bernard e di Géraldy: la coesistenza di sentimenti e di mosse normali, disancorate dalla zona arcana della vita ordinaria, con la straordinaria fioritura della tragedia.

Intanto, ripensando alla scena che si era svolta in quel breve passato, dovetti considerare con malinconia che nella vita c'è povertà di grandi manifestazioni — giacchè, quell'addio, glielo avevo detto proprio come se fosse stato un addio di un giorno per l'altro. E ora a studiarmi questo miserabile addio tutt'al più ebdomadario, e pensando alle impossibili sfumature che in verità sarebbero d'obbligo a chi vive con civiltà, mi rincresceva.

Allora ricordando le innumerevoli scene sciupate del mio passato, con la nostalgia dei rimedi tardivi, stabilii dentro di me che le nostre parole e il nostro gesto non sono mai proporzionati alla gravità del sentimento, e restano indifferenti come se, non sgarrando dal ritmo comune delle cose scorse e mostrando di disinteressarsi di noi, ci volessero persuadere che non c'è ragione di credere a un mutamento.

Di questo resi responsabile la malignità della vita, perchè questa mancanza di proporzione tra il nostro pensiero e le nostre parole ci fa soffrire — tanto è vero, che, quando siamo disperati, vorremmo scatenarci d'intorno una tempesta e declamare, senza temere la meraviglia degli uomini, come il re Lear.

Ma allora mi resi conto del secondo elemento del teatro di Jean Jaques Bernard e di Géraldy: la espressione dei sentimenti drammatici in parole povere — in parole, come quelle che veramente avevo detto alla mia amata, salutandola. E non era forse il mio *buonasera* molto più tragico che una scena d'addio? Più tragico, anche perchè gli era unito quel rincrescimento intimo che ci dà un'espressione inadeguata.

Ma qui dovetti concedere che questa rinuncia era permessa soltanto ai forti; perchè a ogni autore vien fatto piuttosto di sfogare sulla scena, dove trova il consentimento dell'abitudine, le sue proprie pene, compresse, nella vita, da quello stesso pubblico che le ammette a teatro.

Così si spiega, del resto, come il pubblico dei grandi teatri non possa fare buona accoglienza a questo genere drammatico. Un pubblico un po' grosso e assai mescolato, d'istinto esige che la scena cominciata si svolga come teatralmente è stabilito, e come egli, dotto in intrighi di vecchie commedie e ormai perspicace a indovinarne i finali, prevede; ma se trova sul palcoscenico una scena come quelle che gli capitano a lui, protesta, perchè gli pare che non sia vera. Difatti, nella sua vita, non l'ha saputa osservare! Nessuno dei borghesi che vanno a teatro ha mai detto, nelle scene d'amore di cui abbellisce le memorie, quelle battute venerande che si conquistano, a teatro, il suo applauso. S'è convinto, ciò nonostante, che esse saranno state l'invidiato privilegio di altri più coraggiosi, o tutt'al più, che non gli è ancora capitata la buona occasione di metterle fuori. Ma al borghese non viene in mente che quelle dichiarazioni non le ha mai dette nessuno.

Ero arrivato a questo punto del mio amaro ragionamento, quando mi domandai se, dopo tutto, anche questo borghese non avesse una volta tanto ragione, chiedendo che, almeno sulla scena, i momenti gravi venissero segnati con delle parole gravi, perchè non gli capitasse di lasciarli passare inavvertiti. O come può fare, disgraziato, a capire che questo mio *buonasera* definitivo, è tragico appunto perchè somiglia a un *buonasera*, di quelli all'ingrosso? Se i miei sentimenti mutano, quel *buonasera* gli presenterà sempre una stessa fisionomia, famigliare e crassa.

Ma per mutamento di venti mi trovai tutt'a un tratto mescolato alla musica crescente di una scala armonica, edificata, distrutta e riedificata continuamente da mani invisibili sopra qualche pianoforte.

Ora che nevicava più fitto, la scala armonica, che per quel salto di nota si vestiva di una innaturale e pensosa tristezza, veniva a partecipare della nevicata come se ne fosse l'espressione musicale. Le note, che si succedevano regolari, distaccate e granulose, sembravano che volessero disciplinare, con l'esempio del loro buon ordine, la folle discesa dei fiocchi di neve; e, d'altra parte, per le immagini, che suscitavano, dei tasti bianchi, parevano anch'esse come dei fiocchi raggruppati e induriti, perchè sciogliendosi e ricoagulandosi rapidamente una dopo l'altra, componessero il canto profondo, che non riusciva a cantare la massa barbara della neve. E più che un pezzo vero e proprio, quel salire e scendere come di un'anima che imprigionata in quelle note da una volontà superiore, si divincolasse, acquistava nella notte un'andatura ieratica e un accento straziante. Io rimasi a lungo immobile, per aspettare, nel correr liscio delle note, il salto della settima, da cui veniva propriamente quel gemito umano.

Allora, mentre con ansia struggente contemplavo la facciata impassibile di quella casa, in cui *qualcuno* suonava, mi ricordai l'osservazione di uno scrittore francese, che potrebbe essere Victor Hugo; niente è così suggestivo come un muro, dietro il quale succede qualcosa.

E mi dissi: noi siamo un muro, dietro cui succede qualcosa. Questo è il principio degli intimisti francesi. Ma bisogna rendere questo muro trasparente, in modo che alla soddisfazione di seguire un intreccio, si aggiunga la gradevolezza di entrare di straforo in un mondo nuovo, e di capire il gioco patetico dei sentimenti come per una miracolosa intuizione. Questa è un'illusione per metà cosciente, giacchè il pubblico, pur sapendo che quei personaggi gli sono stati chiariti dall'arte dello scrittore, rimarrà stupefattto, quando, a casa, s'accorgerà che gli uomini e le donne non hanno più trasparenza. Si capisce quindi che il borghese, il quale non si dà la briga di fare della psicologia a domicilio, rimanga insensibile allo squisito piacere di una falsa e facile collaborazione. Ma si capisce anche come, se non ci sono grandi attori e grandi pittori, il dramma non riesca a uscire dal boccascena. Quale è dunque il segreto di questa tecnica? La composizione, studiata così, che i piccoli fatti oscuri diventino grandi e luminosi. Questi piccoli fatti, si noti, acquistano forza in quanto sono collocati al loro posto: la prova che questi drammi si reggono soltanto a una sapiente composizione, come le cattedrali gotiche si reggono sull'equilibrata contrapposizione degli archi, la possiamo avere, mutando l'ordine di quegli episodi e vedendoli, immediatamente, impallidire.

Lo scrittore talvolta presenta il dramma e il personaggio, con una sola battuta, fino in fondo; talvolta li lascia trasparire, come se uscissero naturalmente dalla nebbia delle cose ignote.

Un procedimento di questo genere si trova nel primo capitolo dell'*Education Sentimentale*. Qui Arnoux è segnato con due o tre particolari *quasi* generici: fa passare davanti a sè Federico, sussurra delle *gracieusetès* all'orecchio della moglie, ottiene un ribasso sul conto del pranzo.

Questi due o tre movimenti che non possonò ancora rivelare un carattere, acquisteranno un valore psicologico quando saranno visti retrospettivamente e negli altri inquadrati; ma concretano, per ora, quello sgomento che ci riempie a contemplare degli sconosciuti quando pensiamo a una vita sviluppata e costruita, con un passato ricco di avvenimenti e di passioni invisibili, che in quei parchi gesti, luminosi per certuni, e per noi indecifrabili ancora, affiorano.

E non si taccia questa scuola di verismo — perchè il verismo io sono convinto che non esiste. Qualunque dramma, semplicemente perchè è *composto* non è più *Vero*. Qui gli scrittori hanno saputo tessere un'armonia di convenzioni teatrali, più squisita e meno appariscente.

Tutt'a un tratto quell'essere che suonava, benchè questo sembrasse inverosimile, smise.

Il silenzio, tornando dopo essere stato interrotto, mi si rivelò colmo di rumori — e una pena dolcissima, stanca e tiepida, che m'invase per l'annientamento improvviso di quella musica, sciolse adagio in me l'acerba e ghiaccia disperazione. Con quella scala armonica era entrata in me un poco di primavera. E pensando che il vento mi avrebbe sbarazzato di questo male come aveva infranta la musica, ora quasi mi rincrebbe, perchè avevo inconsciamente sposato il mio dolore a quella scala, e all'uno e all'altra mi stavo affezionando.

LEO FERRERO.

# LIBRI

FILIPPO ADDIS: *Giagu Iscriccia* - Novelle - Torino Chiantore 1925 L. 8,50.

(Un giovane scrittore sardo che si cerca: due anni or sono pubblicò un altro volume di novelle: *Il Divorzio*. Tentativi di dominare in un aspro stile paesano il temperamento esuberante e sensuale. Il mondo che vi si descrive non è la solita Sardegna di G. Deledda ed epigoni).

G. A. BORGESE: *La città sconosciuta* - Milano Mondadori 1925 L. 9.

(Raccoglie le novelle del *Corriere* in edizione riveduta con aggiunte).

D. BULFERETTI: *Scrittori italiani* - Torino Paravia.

(In luogo delle antologie scolastiche e dei manuali D. Bulferetti raccoglie in un'ottantina di volumi, uno per ogni autore, il meglio della letteratura italiana. Di ogni autore sono dati scritti tipici e talvolta anche scelti tra gli inediti, accompagnati da notizie storiche, analisi estetiche, bibliografia. Ogni volume è quindi non solo una antologia ma una monografia sull'autore trattato, e sta a se. Sono usciti: *Abba, Cuoco, De Sanctis, Il Foscolo minore, Nievo*. Ogni volume L. 5).

G. K. CHESTERTON: *L'innocenza di Padre Brown* Trad. da G. DAULI - Milano Modernissima 1924 L. 8.

G. K. CHESTERTON: *L'uomo che fu Giovedì* Trad. da D. PETTOELLO - Torino Paravia 1924 L. 12.

(Dopo le prime presentazioni e traduzioni di Emilio Cecchi, Chesterton va diventando in Italia quasi popolare).

# Lettera d'occasione.

*Caro Pilade,*

*E' tacita condizione fra di noi, anzi è un legame, che proprio del tuo silenzio io mi soddisfi. Questa lettera se in alcun modo la immaginassi suscitatrice di una tua risposta, non che ponzarla con fatica, son certo che non mi riuscirebbe di pensarla affatto. Perchè conosco la tua precisa persona, e di essa m'importa — peggio e più ancora: di me di fronte ad essa. Onde anche ne viene che il far pubblicare queste righe non mi preoccupa. Tu ridotto a un'ombra muta, ma in ascolto, attenta, intelligente — il pubblico essendo la consueta moltitudine anonima: cade, così anzi nemanco nasce velleità alcuna di polemica. Il discorso può svolgersi filato, urgente puranco, ma disinteressato, sembra; e col disinteresse chissà che non si giunga talora a ritrovare un filo di sincerità.*

*Dico anonimo il pubblico: a trarli dalla massa Tizio, Caio, Sempronio, sai già che oltre il previsto non ne cavi. Professioni di fede, nobili sdegni, machiavellismo da strapazzo, colati nel conio spicciolo del luogo comune — ecco la moneta valevole per i loro negozi.*

*Ed è pacifico ormai che a nulla menano le predicazioni.*

*In altri tempi il rogo delle vanità menava ad altro rogo; senza tuttavia che nemanco fra i santi extra-canonici il martire potesse essere meritamente assunto. Ma anzi, attraverso i tempi, il suo esempio ad altro non è valso, se non a far vieppiù convinti di come radicata e ricca di succhi, in questa sua dolce terra, sia la vita del popolo d'Italia, che nella sua quotidiana placidità trionfa inerte di ogni riforma che non sia meramente esteriore e cui non lo costringa il bastone o la fondata tema di un danno materiale.*

*Discorso, questo, risaputo. Onde, nello squallore dei tempi, bilanci di sconfitte, atti d'umiltà e consimili disincantate constatazioni potranno oggi esser anche di moda, come di moda per un pezzo sono stati manifesti e programmi. Tutto sta, non solo a serenamente indagare le cause di ciò, ma distinte che le si abbia, badare a che l'umore dei tempi, suadente al raccoglimento, non ne conduca poi a rinunzie più apparenti che schiette, ad abdicazioni per disamore, stanchezza, sfiducia in noi stessi, negli altri, negli Dei.*

*Quella di ritrovarci legittimi ascendenti, di ricomporci su questa scompaginata terra un albero genealogico sul quale proficuamente poterci innestare, è una romantica prova che, ciascuno a suo modo, ma tutti s'è fatta. Pilade, rammenti? La nostalgia di una tradizione di classica civiltà ci ha lungamente travagliato. Oggi — non so di ae; quanto a me, son libero da ogni rimpianto.*

*Ci si dovrebbe anzitutto intendere su quel che da una tradizione pretendiamo, quel che una tradizione può significare, e quello che è in effetto. Pilade, rammenterai che, terra ideale allevatrice e conservatrice della Tradizione, era per noi la Francia. La continuità ininterrotta della sua letteratura, fluente pari pari colla sua storia civile, un tono di vita trasparente sempre, uguale serbato e tramandato, e tale da permettere ed agevolare lo scambio delle idee, distinzione e chiarezza di quella società — di quanta ammirazione ci penetravano, ma come ci disperavano...*

*La tradizione che possiamo dir nostra è invece segreta, tanto segreta che a volersi rifar di proposito a dei modelli, par davvero che sia fatica non che inutile, perniciosa così da far puntualmente cadere nell'esercizio retorico. La tradizione nostra è in un tono che mi piace dire di moralità nativa, straniato sì che la comunità italiana difficilmente ci si può riconoscere, ma pur rampollante dalle più profonde e pure scaturigini della nostra terra — tono che t'è dato scoprire attraverso o meglio sotto le differenze individuali, quando, accomunandoli appunto per la loro storica solitudine, familiarmente raduni nel tuo spirito la rada ma ricca schiera dei sommi italiani. Risparmiami di enumerarli.*

*Ma ecco vedi la solitudine e il distacco come, lungi dall'impoverirti, ti si vadan mutando, se una fede temperata d'ironia ti animi, in una maggiore virtuale ricchezza offerta dalla possibilità delle più varie integrazioni. E non fraintendermi: mi rifaccio a una parola d'altri su queste stesse colonne: raccoglimento. Non predico, vedi pure, sradicamenti. Un accento italiano, dico uno stile, stimo che risonerà più schietto dalle nostre labbra quanto meno ci saremo adoperati a farlo tale.*

*Libero così dagli obblighi che comporta l'eredità di un bene ordinato patrimonio tradizionale, con vivo tuttavia il senso di una carnale ma pur trepida adesione alla mia terra (più ancora che immediatamente alla mia gente), non distinguo più frontiere, ma soltanto una varietà di più fruttuose esperienze onde arricchirci di quanto dobbiamo pur riconoscere farci difetto. E dove leggi esperienze intendi tutte quelle che il moralista può assommare in un ideale* Traitè de l'homme, *e che son l'intimo tessuto dell'opera del romanziere.*

*E chiudo un discorso troppo lungo per il mio fiato, troppo corto, monco anzi, se badi a che ho preteso di trattarvi. Per scaricarmi d'ogni responsabilità tirerò in ballo l'umore dei tempi.*

*Addio. Ti lascio; con, a guisa di benedizione, queste parole del religioso Baudelaire:* «Et ainsi se forme une compagnie de fantômes déja nombreuse, qui nous hante familièrement, et dont chaque membre vient nous vanter son repos actuel et nous verser ses persuasions».

ORESTE.

**Nei prossimi numeri:**

G. DEBENEDETTI: *I romanzi di Radiguet.*
S. CARAMELLA: *Inchiesta sulla cultura accademica*
*** *Il giornalismo in Italia.*

# LA PITTURA FUTURISTA

Non bisogna credere che chi voglia spiegare l'origine e le qualità — non dico le opere — del movimento pittorico futurista italiano debba trasportarsi in un clima di intesa eccezionale e discorrere in versi o addirittura in parole in libertà anzichè nella più bonaria e accettabile delle prose.

**Impressionismo e futurismo.**

Abbastanza facilmente potremmo far derivare il Futurismo dagli ultimi movimenti francesi dell'Ottocento definendolo, in un modo approssimativo, un misto di impressionismo e di cubismo, eppoi, a grado a grado inoltrandoci nella sua trattazione, vedere in quali punti e l'uno e l'altro dei movimenti rammentati si allontanino da quello nuovo, lasciando il campo a tal moltitudine di nuove possibili ricerche da trovarci sbalestrati. dal dominio della competenza pittorica, a un dilettevole paese di calcoli e di giuochi. Abbiam visto l'Impressionismo inspirarsi al bisogno di disaccademizzare la maniera di riprodurre la luce, di distruggere la convenzionalità delle forme solite, e lavorando a questo scopo scernere gli oggetti e le figure cambiate di aspetto, esigenti anch'esse una tecnica nuova, sino a quando, in Monet, le più massiccie costruzioni diventano una sorta di realtà mobile e molecolare dentro la luce. L'impressionismo, squassando con violenza giovanile l'aria accademica delle regole fisse nelle quali s'inaridiva ogni possibilità di emozione, discendeva tuttavia da quella che era stata la pittura viva di tutti i tempi.

In ogni modo è certo che dopo la ventata dell'Impressionismo, la smania delle ricerche nuove penetrò a fondo ogni artista, e come l'uno voleva la luminosità l'altro si avventurava incontro ad una forma più assoluta della solita e preponderante sugli altri elementi del quadro.

Ora è facile dedurre che tanto l'Impressionismo quanto il Futurismo furono, in un certo senso, unilaterali, in quanto che pur lasciando all'artista il privilegio geniale di mettere sulla tela il canto delle sue sensazioni umane, non pretese mai di allestire tecniche pittoriche diverse, allo scopo di esprimere diversamente differenti sensazioni come accadde nel periodo del Futurismo italiano in cui si immaginò addirittura, una pittura degli odori e dei rumori. Il futurismo italiano aggiungeva, agli elementi cubistici ed impressionistici che già conoscevamo una specie bizzarra di simbolismo tendente a risolversi per mezzo di formule. Anzi, a questo proposito, dirò che se i maggiori esponenti della pittura futurista restavano più vicini ai modelli francesi, preoccupandosi dell' impasto coloristico e di altri simili fatti puramente plastici, per la ragione che avendo fatte le prime armi alle dipendenze dell'impressionismo avevano una piccola tradizione personale da conservare, alle giovani reclute erano assegnati dei compiti che rasentavano addirittura il classico rompicapo. Ne sortivano dei disegni cui si poteva sempre aggiungere e sempre si aggiungeva qualcosa nelle chiassose riunioni dei caffè divenuti la palestra dei nuovi conati artistici e arricchiti dalla speciale tinta di importanza che si conviene alle stanze della sapienza, sia pure assunta in luoghi così straordinari da una banda di giovani in generale ritenuti per degli scapestrati.

**Esperienze di cultura.**

Ora, a intendere umanamente il futurismo e la ragione per la quale tante diverse personalità quante furono quelle che ne inaugurarono la scuola abbiano potuto finire, o nel vicolo senza uscita di un qualsiasi arcaismo come nel caso di Carrà, o in un genere di pittura che chiameremo campagnola, come nel caso di Soffici, riconoscendo la peculiare italianità di questo attributo, bisogna pensare a quella che era la fisionomia della media cultura italiana al principio del nostro secolo. La media cultura italiana era meno di una media cultura, non solo nel senso assoluto, ma anche in quello relativo della parola. Per via di un'inquietudine diffusa per tutto e che sembrava presentire oscuratamente le zone di libertà creative spalancatesi in altri terreni, intere generazioni che non osavano affrontare il paziente studio classico che parte dalle radici di ogni scolastica, vivevano aspettando una parola che desse loro l'idea di aver potuto penetrare, quasi di sotterfugio, in qualche vivo e avanzato problema di coltura.

Questa coltura aveva figura di mito e diventava l'ossessione, l'idea fissa della gente che vi aspirava perdendo a ogni piè sospinto l'occasione di formarsene una.

Principiò allora, sordamente, il gusto del difficile. A mano a mano che uno lasciava dietro di sè l'età in cui sarebbe stato appropriato lo studio della grammatica, principiava a non sopportare nessuna allusione che non riguardasse almeno la sintassi. Principiò anche il tempo delle sottilizzazioni basate su scarse conoscenze che venivano ad accentrare su loro stesse l'importanza che avrebbe dovuto distribuirsi per tutte le altre, e qualcuno, partendo appunto da un'interpretazione speciosa della parola cultura, pretese di farsene una sulle riviste e sui giornali; una cultura, insomma, che trascurando il passato e fidando sullo spirito critico dei suoi bizzarri studiosi, intendeva derivarsi soltanto dalla vita, dall'osservazione degli uomini e dall'ascoltazione dei loro giudizi e d'ogni genere di loro espressione, a lume di pura sensibilità e di buon senso, e come a dire il mondo dello spirito veduto d'insieme e all'improvviso con l'occhio del pittore.

**Soffici reduce da Parigi.**

I più forti temperamenti di questo periodo studiarono indefessamente e disordinatamente affrontando ogni giorno un nuovo grande filosofo, un nuovo grande musicista o un nuovo grande scrittore. Era come tuffar la mano nell'urna da cui si debbano estrarre i numeri di una lotteria: a meno di un caso eccezionale vien fuori un numero che non è il primo nè il secondo della serie; così, questi uomini, avevano la sensazione di spender bene la loro vita, e avendo evitato i noiosi primi passi, di trovarsi in mezzo all'oceano del grande sapere. Di lì a poco, quasi tutti i giovani, attraverso la *Voce* e i *Quaderni della Voce*, furono ammessi agli straordinari simposi dell'intelligenza che caratterizzano i primi anni del '900, e i vecchi metodi dell'istruzione furono sostituiti da metodi diretti combinabili con la più modesta bibliografia. Bastava avere un po' d'amore al libro per accostarsi, con pochi soldi, alle più stravaganti anticipazioni, e non è facile, oggi, dare ad intendere quale sapore di razzente novità potessero avere da noi, tanto per non esorbitare dal campo dell'arte figurativa, le prime pubblicazioni su Henry Rousseau, il pittore doganiere, con le sue faune e le sue flore tropicali, stilizzate infantilmente, o quelle su Edgar Degas. Il merito di tali pubblicazioni va riconosciuto a Soffici, reduce da Parigi, rispettoso e quasi timorato di Parigi sino a parlarne in Italia con l'aria riservata che si conviene, in chi li conosca e ne voglia diffondere il rispetto insieme alla conoscenza, per i grandi fenomeni del passato.

In quella libera Università che fu la *Voce*, l'Impressionismo e i postimpressionisti ebbero l'onore della severità scolastica in mezzo alla quale furono annunciati, propagandosi frammezzo a un silenzio attonito di commossa meraviglia, e quando Marinetti lanciò dal *Figaro* il manifesto del Futurismo, quelli della *Voce* lo accolsero con la diffidenza usata verso i ciarlatani. La *Voce*, con la sua grossa carta giallina, i cataloghi esempi di preziosità tipografica spesso e volentieri arieggiante l'antico, i fregi leonardeschi, le nostalgie romantico culturali di un Papini che cercavano lo sbocco drammatico e romanzesco nell'*Uomo finito*, il gruppo dei musicisti, dei politici e dei filosofi, alla Bastianelli, all'Amendola, alla Calderoni o alla Vailati, che prendendo gran parte del movimento vociano, inteso come una massa quasi cromaticamente riconoscibile finivano col proiettare una fonda ombra della loro personalità filosofica anche su quella pittura che più delle altre forme di lavoro spirituale anela un po' di sole campestre e di umana libertà, aveva ridotto la nuova pittura all'applicazione, in un artista solo, di pochi principi accuratamente disseccati. Il solo artista di quel tempo — solo, dico, dal punto di vista ufficiale della *Voce* — era Soffici, sorta di segretario di un ipotetico gruppo di competenza che, pur non esistendo, gli avrebbe votato l'*interim* dei poteri. Soffici dunque, nella pace della sua campagna, nell'affettuoso ritrovamento di questa terra toscana che istilla nei figlioli una sicurezza tanto ferma e cordiale, mentre a ricordo derivava da Cézanne un paesaggio che di fronte al vero diventava senza confronto più bonario di quanto non fossero i paesi del Maestro provenzale, talora appena accennati eppur magici di affetto e gonfi dal senso di una costruzione che riaffiora da ogni angolo e da ogni punto, per le figure imitava piuttosto la maniera di Degas. Fiduciosamente e dogmaticamente preparato alla stranezza, Soffici non sentiva la necessità di copiar le lunghe figure bagnanti cézanniane quando il suo buon senso poteva acquetarsi nella originale normalità di Degas, e si limitava a disegnare col colore, o meglio ad accennare con vaghe pennellate i limiti delle figure perchè i suoi nudi sprecisi potessero tendere all'ornata larghezza delle ballerine degassiane. Insomma, mentre Degas, Cézanne, Monet, Manet e quant'altri Impressionisti si possono rammentare, erano degli artisti misti di sensualità e di spirito, Soffici si annunciava come un sensuale e, da lontano, percepiva attraverso il ricordo proiezioni di quadri in cui resisteva soltanto l'immagine di alcune zone di colore, avviandosi incontro a una etica della pittura pura. Uomo d'ordine e a fondo idealistico, Soffici, non avendo potuto ben riconoscere il complesso travaglio degli Impressionisti, vuol catechizzarne la parte assimilata, ossia la pittorica purezza, intendendo questa parola nella duplice accezione materialistica e morale, cosicchè, in seguito, lo vedremo predicare la pittura pura con l'ardore del mistico e del neofita. D'altra parte i futuristi, e soprattutti Umberto Boccioni, recavano nelle loro teorie il soffio di ben altra irruenza.

Non il gusto antologico del colore e quello di una deformazione accennata quanto bastava a immergere l'oggetto rappresentato in una sorta di nuova atmosfera in cui la pittura trovasse tutta la propria originalità, ma un desiderio barbarico e quasi antiartistico di esasperare a un tempo il volume e la luce, di esprimere la velocità di render plastiche, com'era stato possibile rendere letterarie, le più stravaganti percezioni dello spirito, e qui mescolanze di persone e d'ambienti, e qui riproduzioni di stati d'animo attraverso forme astratte suggestivamente accozzate e combinate.

**Boccioni.**

Se Ardengo Soffici era un pittore, smarrito nel gusto di un fregio di matita o in quello di un po' di colore, costituzionalmente lontano da un prepotente bisogno di costruzione e di composizione tantochè, venuto il periodo neoclassico, lo vedremo perdersi quasi infantilmente a ritrovare l'armatura geometrica di uno dei quadri meno composti di Guido Reni, Umberto Boccioni si annunciava come un costruttore.

Già nel suo libro *Pittura e Scultura futurista*, quando si prescinda dall'accaldato tono oratorio che ne pervade le pagine, dalle sintesi storiche troppo ardite che talvolta, abbracciando il futuro e l'ancora inespresso con una superba certezza profetica rivelano la loro consistenza meramente lirica, si fa notare la quantità dei problemi di cui Boccioni tien conto, e insieme, fra tanta guerriera baldanza, la sensibilità nel riconoscere i valori anche opposti alla sua condotta ideale: per rammentare i più recenti, il Ranzoni, Tranquillo Cremona, Previati e Pellizza da Volpedo son ricordati da lui con ogni rispetto.

Naturalmente portato a insolentire le grandi ombre di David e di Ingres, Boccioni oppone loro il nome di Delacroix, non già con l'approssimazione di un purista, magari disposto, dopo aver oggi negato i primi, a riprenderli in considerazione domani se alcuno gli farà notare in essi uno spazio quale che sia di buona pittura e ad accomunarli così, anche in piccola parte al secondo, ma con la devozione di un vero fratello spirituale. Il pensiero dominante di Boccioni è che la pittura debba costruire, epperciò dichiara, e per sua voce fa dichiarare ai compagni, che il Futurismo si allontana tanto dall'Impressionismo quanto dal Cubismo, movimenti volti a una soffocante parzialità di ricerche che infirmano la possibilità di giungere all'espressione di un vero dramma. E qui, se consideriamo che il Cubismo, con i suoi accozzi di pure forme tendenti alla creazione di un'espressione non umana, ma umanamente percettibile, avverava assai prima del nostro De Chirico una pittura metafisica nel vero senso della parola, si può intendere come Boccioni, se fosse vissuto, avrebbe avversato quella letterarizzazione che Giorgio De Chirico ha fatto della pittura metafisica, servendosi, a scopo di suggestione, di simboli e figure popolarescamente paurose, e tenendosi, quanto alla pittura, in un antagonismo da rifacitore che, se gli permette di comporre qualche pezzo di pittura interessante, toglie però interesse a quella che dovrebb'essere la viva personalità dell'artista.

D'altro canto Boccioni, considerando la storia dell'arte come una serie di trajettorie, alla fine di ognuna delle quali, un ideale plastico covato per centinaia di anni, trova la sua spontanea, e facile, e irrefrenabile espressione, come sembra accadere in Michelangelo, questo genio in azione attuante quel che a un cervello umano dovrebb'essere impossibile di concepire, non solamente si lancia contro la possibilità di un neoclassicismo volontario, ma osserva la ripetizione, ossia la morte dell'arte, in ogni opera che oggi non si ponga al principio di una di queste trajettorie.

**Accordo tra Soffici e futuristi.**

L'accordo tra Soffici e i futuristi fu raggiunto per mezzo di un compromesso, dopo un urto assai vivace e una bastonatura rimasta famosa e di cui potranno rendervi ancora conto i camerieri delle Giubbe rosse.

Soffici si decise al gran passo, un poco per la naturale accoglievolezza del suo carattere non privo di un certo spirito goliardico, e perchè, alla fin dei conti, di fronte alla deprecata, incommensurabile ignoranza della gente, la combutta coi futurisiti poteva assumere il valore di un bel gesto, un poco perchè anche le teorie futuriste si ispiravano ad alcuni di quei principi di cui la *Voce* si proponeva l'insegnamento.

Soffici era, sin d' allora, il machiavellico ingenuo, il pragmatista a buon prezzo e il favoreggiatore paterno e benevolo del colpo di stato. Quanto a Boccioni, non eran certamente quelli tempi da sottilizzare. Il suo accordo con Gino Severini, pittore di raffinatezza decorativa, sia che dipingesse un fantasmagorico paesaggio invernale o una sala da ballo, fittissima di minuscoli danzatori assembrati con l'effetto di una caleidoscopica carta da parati, o quello con Luigi Russolo, mediocre accozzatore di masse senza significato, non erano certo profondamente ispirati, ma sarebbe far torto alla sua memoria credere che non fossero sinceri. Era un tempo in cui l'uno non aveva il tempo di vedere e di controllare quel che l'altro faceva, e tutto accadeva per il meglio, e le personalità si conservavano, sotto l'esteriore comunanza della battaglia, nel migliore dei modi.

Boccioni era un cerebrale in grande stile e Soffici un gustoso fantastico fiorentino; Soffici almanaccava, sul modo più acconcio di stabilire un insegnamento artistico dimostrando che si dovrebbe principiare col far vedere come, sopra una tavoletta perfettamente bianca un segno qualsiasi di carbone costituisca il principio del fatto artistico, e Boccioni pensava al ritorno del soggetto come all'unica fonte della grande arte. Ora è bene osservare come il temperamento romantico di Boccioni che raggiungeva le sue più tipiche espressioni in quei quadri che si chiamano *gli addii* e dove per mezzo di linee fortemente inclinate e sfuggenti o staticamente perpendicolari il pittore vuol suggerire graficamente a volta a volta lo stato d'animo di coloro che vanno e di quelli che restano, è bene osservare, dicevo, come il temperamento romantico di Boccioni finisse con l'avere un'influenza notevole su tutti i compagni.

Vediamo infatti che lo studio di una sorta di grande ingranaggio mosso a grande velocità con la ricerca di violenti sbattimenti luminosi in toni gialli e viola dovuto a Giacomo Balla, aspira più di quanto non sembri al soggetto cercando di dare la forza astratta, formidabile, capace di commuovere lo spirito umano, con motivi ben altrimenti complessi che non sieno quelli di un puro godimento visivo. Lo stesso Soffici fu condotto a comporre dei grandi quadri come la *Danza dei pederasti* e la *Sintesi della città di Prato* che furono delle riuscite rassegne dei mezzi di espressione futuristi. Il futurismo ebbe dunque il suo punto di fuoco perfetto in una vera, ardente fiammata resa possibile da un momento di ottimismo, di schietta camerateria.

**Il fenomeno Carrà.**

La fiammata non durò: dopo un breve periodo di prova venne l'ora dei conti e dei bilanci. Soffici si ricordò di venire dalla *Voce* e di essersi avventurato nel futurismo come per una pattuglia; tornò quindi sui propri passi, non senza l'illusione di aver fatto un grosso bottino, e proclamò vero futurismo il proprio decretando all'altrui il titolo meno onorifico di marinettismo. Fu per tutti la crisi della serietà, così per chi restò quanto per chi se ne venne via; crisi teoricamente benefica per Boccioni che rimanendo solo o contornato di mediocrissimi elementi come furon quelli che alimentarono il futurismo ufficiale dopo la diserzione del gruppo vociano e lacerbiano potè constatare di non aver tradito il proprio ideale, non già indirizzato ai reami della pittura pura, ma verso un'arte, sia pur lontanissima dalla sua massima espressione, nuovamente umana, narrativa e drammatica; praticamente benefica per Soffici che uscendo dalle pastoie di una composizione alla quale il suo temperamento non lo portava ritrovò a poco a poco nei tranquilli paesi e in quella larga figurazione di pretto sapore campagnolo e toscano la via giusta per rivelarsi nelle sue definitive possibilità, men buona, invece, per Carrà, dato che a quest'ultimo, l'abbracciare il primitivismo e la cosidetta pittura metafisica non servì a rivelarne viemmeglio le qualità pittoriche ma piuttosto a farle arenare in un marasma di teorie e di strani affioramenti sensuali.

Il caso di questo pittore merita qualche parola. Carrà, come futurista, era uno degli artisti più interessanti. Se il movimento rivoluzionario al quale partecipò poteva dar modo di spiegare un carattere, una sensibilità attraverso forme e colori non precisamente legati all'obbligo di rappresentare «qualcosa» egli riuscì più di altri a offrirci l'impressione di una personalità geniale. Voglio dire il lombardo Carrà, e dico lombardo sottintendendogli un genere di serietà e di quadratezza, quasi di limitazione, che in uno spirito toscano non sarebbe affatto sottintesa, il Carrà brontolone e cupo e nondimeno buonissimo figliolo, trovava nella esatta cubatura delle sue opere e nelle tonalità della sua tavolozza abbondanti di grigi e di grigi perla un'espressione e un rendimento così persuasivi da imporre la sensazione dello stile. Forse Carrà era, materialmente, il miglior pittore del gruppo: immune dallo spirito tuttavia letterario di Balla che cercava nel movimento la divinità del tempo moderno, dal romanticismo di Boccioni cui ho già fatto cenno e dal pariginismo mondano di Severini di cui si è vista la predilizione per i balli e per le ballerine, Carrà rivelava sè stesso attraverso forme e puri colori, attraverso un'astrazione insomma, che se riusciva a illuminare un carattere, doveva necessariamente contenere i germi di uno stile.

Ed ora osserviamo l'arenarsi di questo puro plastico.

Interrotto il periodo della creazione futurista che costringeva Carrà e il suo temperamento esuberante a costruzioni laboriose o a strepitose ricerche come quelle della pittura degli odori alla quale s'arrischiava con ardenti scoppi di verdi, di rossi o di rosa accesi, un poco simile a Mancini in queste manifestazioni di sensualità pittorica, il Carrà si ritrovò di fronte al problema di comporre, di costruire, di architettare un quadro, nelle stesse condizioni in cui, difronte allo stesso problema, si sarebbe trovato un bambino.

Colorista e cubista, colorista per temperamento e cubista per abitudine, Carrà non avrebbe potuto abituarsi a soddisfare il proprio temperamento in un modo disordinato o impressionistico e così fu che dopo un lungo periodo d'ozio e di meditazione egli approdò al primitivismo dapprima — con la *Carrozzella*, con i *Romantici*, col *Gentiluomo ubbriaco* — e in seguito a quella pittura metafisica che sebbene togliesse a prestito i manichini, i biscotti, le lavagne e le muse del guardaroba mitologico di De Chirico non era in fondo che una naturalissima figliolanza della sua pittura primitiveggiante.

In sostanza il primitivismo di Carrà consisteva in una specie di giottismo risentito attraverso la pittura popolaresca delle osterie di campagna, o magari in un immaginismo sacro, divenuto drammatico e caricaturale a un tempo per l'inesperienza del contadino o dell'uomo religioso e rustico che gli avesse dato vita, oggi risentito dal nostro pittore sospeso tra una voglia di pace conventuale e il rumore sordo di mille teoriche. Come i colori dell'iride fatti girare vorticosamente si ripresentano, in una superficie bianca, così il patema teorico di Carrà, arrestato dalla sua patetica e grossolana nostalgia di rinnovamento, produce alla nuova giornata di lavoro tavole biancodipinte, dove il bianco cerca la propria intensità e una granosità solida che lo apparenti alla pittura su muro in una continua e graduale sovrapposizione di colore calcinoso, sino a quando la comparsa di un fantoccio rosato o di una trombettina d'oro non intenda disfarci completamente in una plastica gioia trascendentale.

Pittura, come si vede, che tende alla copia di un sogno, di un'immagine ferma e sospesa in un punto veramente indeterminato del passato, e quasi nel passato di una vita anteriore; ideale pittorico statico e dolcemente maniaco.

Al di là o al di qua, ci sarebbe il nulla, per dirla con un rigo lirico di Soffici e rimanere tra conoscenti.

E infatti Carrà, diventa spesso, nel campo della critica d'arte, il più eclettico dei recensori.

**Conclusione.**

E' certo che sarebbe stato curioso assistere al tardo svolgimento di Umberto Boccioni strappatoci da un disgraziato incidente, e dico curioso, non alludendo alla possibilità che l'arte italiana trovasse, attraverso le ricerche futuriste di quel pittore, lo sbocco in una universalità impreveduta, possibilità, ammettiamolo, cui nessuno, oggi, potrebbe più credere, ma per il piacere di assistere al ritorno a casa di questo simpatico e coraggioso campione di una ragionata e

ingegnosa stranezza. All'epoca in cui il povero Boccioni morì era giorno di pioggia battente nel mondo dell'arte. I prudenti eran tutti tornati, e, scuotendosi allegri, seguitavano a contemplare il temporale fuor dalle finestre, mentre nella stanza il fuoco incendiava giocondamente nel caminetto riflettendo sui visi bagliori rossi e saporosi come l'annuncio sicuro di una buona pittura.

E tra chi rincasò presto ci fu chi presto lavorò e con buoni frutti, come lo può dimostrare, nel caso di Soffici, l'armonioso quadro della *Pulizia del bambino.*

Ma s'intende che l'amore maggiore, l'aspettazione maggiore, era dedicata all'assente, al folle assente che non tornò e schiantò per via la sua giovinezza al cozzo di un ostacolo meschino come spesso è meschino il viso della fatalità. Boccioni morì, soldato, e in tempo di guerra, per una caduta da cavallo.

Il Futurismo — si dice — sembra perduto nella notte dei tempi, e vi è sommerso da quella infinita teoria di pittori contemporanei che pur senza distinzioni di gusti, di scuole e di tendenze, vanno dai macchiaioli a Sartorio, da Ghiglia a Tito, da Spadini a Carena.

Questo è vero ma d'altronde il Futurismo, così lontano e così invecchiato, è tuttavia ancor degno di amore, perchè, specie a considerarlo in rapporto ai più recenti movimenti francesi e tedeschi, possiamo dire che grazie al suo largo soffio romantico e goliardico, esso ha egregiamente assolto il compito di riassumere e di chiudere il cerchio d'ogni nostra possibilie stravaganza moderna, rimettendo duramente gli artisti di fronte al problema di un'arte umana, poetica e narrativa, così com'è voluta dalla nostra più antica tradizione. Ora, se riflettiamo che la generazione dei primi del '900 istradata alla pittura correva con certezza incontro al più mediocre illustrazionismo giacchè i migliori macchiaioli erano ancora sconosciuti e l'Accademia, fornita sì di modelli, ma lontana da una viva tradizione di bellezza era quasi decaduta dalla possibilità di trasmettere un qualsiasi insegnamento, dobbiamo riconoscere al Futurismo un'influenza non proprio deleteria. Infatti l'idea della pittura pura, non espressa attraverso una piccola legittima opera come quella dei macchiaioli, ma inserita nel nostro tempo alla guisa di un dogma o di un verbo divino, creò una popolazione di artisti embrionali, che non sarebbero giunti all'opera d'arte, ma intanto contribuivano a dare il senso di una possibile civiltà artistica: essi erano, nè più nè meno, un'oscura fermentazione.

RAFFAELLO FRANCHI.

# I NOSTRI MAESTRI

Essere uomo, introdurre l'uomo alla vita poetica: ecco una nobile e commossa disciplina letteraria in espiazione delle soverchie delicatezze e sfumature di tutta una generazione d'artisti preziosi eruditissimi e femminei. Quando George Duhamel e Charles Vildrac, con il cuore tremante d'amore e di sofferenza, s'accorsero di non essere scribi cinesi in una torre d'avorio, ma uomini vivi in seno ad un'umanità viva, e, turbati stupiti riconoscenti, offersero alla poesia le parole nude dure sode e schiette della bontà e della speranza, parve che un intenerimento, uno struggimento nuovo, aspro e pietoso, torcesse improvvisamente il loro canto, come dal mosto generoso si spreme un vinetto arzillo chiaro famigliare, e confortatore.

*Et j'ai la volonté candide des hosties...* diceva l'uno, e l'altro faceva dono di sè al lettore, fantasticando pensoso di

*Un homme dont la vie rayonne large et loin,*
*Qui ne s'écarte de personne ni de rien,*
*Et respire à son aise dans toutes les maisons.*

Quest'arte poetica presumeva necessariamente due cose: aver assaporato tutta la tristezza umana con patetico entusiasmo, e possedere la virtù degli apostoli. Perchè far sentire alle creature ignote avvilite desolate, al nostro prossimo innominato, che la vita più miserabile può essere colma di poesia e degna d'essere vissuta, è compito del poeta, in quanto creatore d'anime e di intimità spirituali: ma è allora altresì urgente essere uomini tali da non dover arrossire di fronte agli eroi dei propri libri.

Così sotto gli auspici di Walt Whitman, americano per cui la vita spirituale esiste empiricamente, e quindi maestro di vita e poeta, fiorivano in terra di Francia, nell'anno oramai remoto 1910, due volumetti di liriche: *Selon ma loi* e *Livre d'Amour.*

Dei quali non si poteva neppur dire che fossero deliziosi, tanto mordente e turbatrice suonava in essi la voce del cuore e della coscienza, persuasiva realtà quotidiana e non oggetto di lusso.

Ma pensate al valore che quest'aggettivo: *delizioso,* aveva, al principio del secolo, acquistato nello scetticismo dei critici e nella sensibilità estetizzante dei lettori. I romanzi di Anatole France erano *deliziosi,* i drammi di Maeterlinck *deliziosi,* i versi di Samain *deliziosi,* i viaggi di Loti *deliziosi...* tutto era *delizioso* oramai nella letteratura francese: ahimè! giustamente.

Mi è sfuggito un *ahimè!* ma lungi dalle mie intenzioni sia qualunque moto di irriverenza o di fatua rinnegazione, e sacri rimangano alla nostra gratitudine i compiuti maestri del romanzo della critica della poesia dell'eruzione. Piuttosto io volevo denunciare un certo senso di sazietà che reagì candidamente a tutto un periodo di splendore letterario. Delizioso è appunto ciò che è perfetto, definitivo, senza scappatoie e senza ribellioni. E' qualcosa che ci fascia, ci blandisce, ci seduce e ci snerva. E' un'esperienza del mestiere consumata e astuta, ed una possibilità di dir bene qualunque cosa: è l'arte del giocoliere che rende ogni miracolo facile e dilettoso, ed annulla tutte le difficoltà dello spirito e dello stile. Quando uno scrittore sa tutto, comprende tutto, chiarifica tutto, risolve tutto con la stessa grazia maliziosa corretta impeccabile e *désabusée,* quando uno scrittore dipinge, fa della musica, analizza i suoi personaggi, s'intrufola nella storia, si sbizzarrisce misticamente sull'orlo delle più astruse teogonie, agita i problemi scientifici, solletica il mistero, civetta colla morale, discute predica motteggia con la stessa disinvolta abilità, con la stessa sottigliezza di ricerche e di difetti, con la stessa felicità simulatrice, noi diciamo ch'egli è irresistibile e inarrivabile, noi diciamo ch'egli è delizioso: ma l'aria ci manca ed il respiro ci muore in gola. Perchè sentiamo che dopo quella letteratura così raffinata e completa, non resta più nulla: perchè sentiamo che una tradizione millenaria di coltura buon gusto e immaginazione si è venuta ad esaurire lì, e tutto il mondo è levigato sminuzzato ridotto a quelle mirabili forme e proporzioni, senz'altra possibilità di sfogo e di fantasia. Perchè sentiamo essenzialmente che tutta la vita è stata addomesticata ad un prodigioso artificio, ed in quell'artificio conclusa e risolta.

Ironico e bonario, pessimista o scherzevole, Anatole France, che ha argutissimamente conosciuto gli uomini attraverso i libri, e su l'esperienza d'innumerevoli libri vecchi composto nuovi libri ed incantevoli, è di tale perfezione l'esempio più scoraggiante e fascinatore.

In siffatti casi sarebbe bene ricominciare da capo. Ma non è facile: per quanto non sia poi difficile trovare chi, tutto rugiadoso della sua fresca e silvestre sensibilità, tutto ingenuo sbigottito e dolorante, si faccia avanti improvviso con un gran gesto umano, e nato poeta, oltre la letteratura agli uomini tenda le braccia ed alle cose, per stringersele al cuore e sentirle vive impensate rivelatrici in un verginale impeto di amore.

Ma come sanno far bene tutto ciò che fanno questi letterati francesi, ed anche tutto ciò che noi vorremmo fare! noi al di qua dell'Alpi che abbiamo la baldanzosa abitudine di scoprire regolarmente la nostra più urgente originalità letteraria nelle opere invecchiate di dieci anni sul mercato di Parigi.

E che antico e crudele destino della letteratura francese è mai questo di raggiungere con sorprendente facilità la perfezione e dissolvere così in un oceano di spirituali malizie ogni pericoloso impulso di poesia: nappoichè l'impulso poetico è troppo spesso irrimediabilmente fatale al politissimo e furbesco mestiere di letterato!

E per quanto malberata remota imprevista sia l'ispirazione, per quanto grossa e tumultuosa la foga del nuovo, e acuta la saporosa vivezza delle cose scoperte e subitamente amate, non passa poi gran che della stagion letteraria che tutto ciò si spiana chiarifica e sottilizza in mirabili gioielli di squisitissimo gusto e d'impercettibile ironia.

Shakespeare non ha mai attecchito in terra di Francia: da Voltaire a Maeterlinck ed oltre, la più cara e caratteristica interpretazione *gauloise* (tutta finezza e sentimento) del grande Will è forse quella di Paul Fort:

—*rêves des fées, combats des hommes, feuillages, gouffres étoilés, et les oreilles de Bottom. - Puck rit et rit!*

E la barbarie di Claudel è una cosa curiosa con quella bruschezza e tracotanza selvaggia rifatta di sui greci (i classici, oh guarda caso!) e la bizzarria d'un'immaginazione all'americana che dalle più comuni, e sfacciate visioni ha il coraggio di trarre tutte le conseguenze (metafore *grattacielo*) e quell'estetica deliquescenza cattolica che rasenta ad ogni piè sospinto, solletichio gradevole, la cavillosa ambiguità dell'eresia: dosatura così abile che tu non sai se più ammirarvi il dono di poesia o l'intelligenza simulatrice e arguta.

Orbene quel culto dell'uomo, che Vildrac e Duhamel inauguravano per proprio conto in tono minore ma con sì fraterna e sensitiva sincerità, si esalta tosto in un umanesimo di più ampio e rumoroso respiro: l'*unanimismo* di Jules Romains, che sarebbe la religione dell'umanità in quanto gruppo folla città, divinità transitoria e misteriosa, in cui gli esseri umani posti a contatto si fondono creando un organismo nuovo trasfigurato e sublime. La sociologia di Tarde o Durkheim si volatilizza nel *Manuel de Déification,* e gli Dei sociali, coppia famiglia strada villaggio e via via, nascono ad ogni istante per rinascere fantasiosa suggestione della *Vie unanime.*

Il culto dell'uomo, dalla sua nuda semplice e quasi arida asprezza e pietà, si elabora in una abilisima complicanza di misticismo ideologico (concetto di solidarietà, antiindividualismo, vaghezza internazionalista) e d'intellettualismi quasi scientifici e d'immaginosa vivacità stilistica.

Così si complicano e si risolvono poi in una comoda elegante lucida e raffinatissima esperienza libresca tutte le possibilità poetiche e psicologiche della letteratura francese. Non vi è argomento o stato d'animo per quanto eccezionale lontano e diverso che un letterato francese non possa trattare con garbo e penetrazione e perizia mirabili: non vi è allusione spirituale che un letterato francese non possa convertire almeno in una fugace fioritura di rose, ed in una dilettosa sorpresa di stile di fantasia e di emozione.

E' una tradizione: ve n'è di grandi di mediocri e di superflui, ma tutti i letterati francesi sono più o meno così, tutti hanno nel sangue una secolare eredità di finezza di spirito di arguzia sensitiva e di scetticismo appassionato, tutti hanno tra' mani un mezzo d'espressione, uno strumento letterario prodigioso di *souplesse* di varietà e di nervosa efficacia: la lingua francese d'oggi, che, attraverso il lavorio incessante d'innumerevoli generazioni di scrittori, è divenuta qualcosa di fluido e incisivo ad un tempo, di raro fascinoso e famigliare come la capricciosa irrequietezza dell'attività creatrice stessa, ora dialetticamente tagliente, ora abbandonata e sognante. Tesoro linguistico che dopo aver sofferto le violenze romantiche di un Victor Hugo e l'angelizzazione preziosa di un Mallarmé, è capace di dire tutto ciò che si vuole, di accendersi nei lussuosi simbolismi di Henry de Regnier, di umiliarsi grigio e sommesso nei versetti di Vildrac, di sottilizzare robusto trasparente profondo nella prosa di Gide: di reggere infine ad ogni nuova e grottesca combinazione di sonorità, ad ogni *maquillage,* burlesco o *fantaisiste,* ed a tutti gli *argots* a tutte le imposture a tutti i dadaismi: al cubismo di Apollinaire come al brio di Carco: sempre garbato *soigné* chiacchierino delizioso, trattenuto sull'orlo della decomposizione da una sua interior misura e saggezza che potremmo dire istintivamente classica.

Ma l'intelligenza vigile e penetrante, l'intelligenza che analizza irresistibile ed è insieme un modo d'intuizione cosciente ironica ed evocatrice, l'intelligenza critica e costruttiva, dissociazione d'idee e creazione di rapporti e sensazioni inaspettate, è pur sempre quella che tiene tutti i fili palesi od invisibili della letteratura francese.

Nulla di veramente oscuro qui: neppur l'ombra di quel torbido brancolare a tentoni nei caotici abissi dello spirito che in Russia è religiosità cristianeggiante, ed a Parigi, convertito in filosofica galanteria, si sbizzarrisce sulla psicanalisi del Prof. Freud nonchè sulle piacevoli e pepate dottrine dei *refoulements* alla moda e della sessualità onnipresente e scherzosa. Poeti come Hebbel, Ibsen o Yeats saranno qui sempre inafferrabilmente stranieri. André Gide ha attirato sì, sull'orizzonte poetico francese un po' tutte le costellazioni europee: ha invocato Nietzsche Browning Tagore e William Blake, ha divulgato *le Mariage du Ciel et de l'Enfer* tempestoso conflitto di sacre e profane visioni in una mistica regione spirituale, ed ha glossato Baudelaire e Stendhal in opere di una sensibilità emozionante, stillanti esotismo inquietudine e mistero da ogni loro parola: ma quando poi si pone a parlare di Dostoievski noi dobbiamo riconoscere che non si potrebbe è vero essere più comprensivi ed illuminatori ed abili anatomisti di così, ma che appunto per questo la più ondeggiante e turbatrice e ineffabile irrazionalità psichica del romanziere russo sfugge anche una volta, o meglio si frantuma nell'arguta incisività dell'autore di *Prétextes,* noi dobbiamo riconoscere che l'ansietà morale dell'immoralista Gide è tuttavia così vasto e pacato e tollerante ritmo da permettere ogni lusso dell'immaginazione e della coscienza, e che l'intelligenza e la sensibilità francesi sono pur sempre eccellenti e dilettosi sfogatoi spirituali.

Barres Maurras e Julien Benda si schieravano contro ogni *déracinements* e già temevano che l'intelligenza francese, minata da follia romantica, stesse per essere definitivamente disfatta dal bergsonismo, dalla religione dell'istinto puro e dell'indistinta intuizione creatrice. Non c'è di che. L'intelligenza francese è sempre al centro di tutte le opere d'arte francesi. La coltura, la perizia artistica l'attività raziocinante non fanno che arricchire continuamente la letteratura francese di tutte le derivazioni gli artifici le immaginose parafrasi che da un primitivo germe spirituale si possono logicamente trarre, ed impoverirla ad un tempo, in questa chiarificazione in questo prodigioso sfruttamento, d'infinite possibilità poetiche.

Quel culto dell'uomo di cui si parlava è oramai il culto della personalità umana, con le sue malattie alterazioni e stravaganze, e, auspici Meredith e Proust, agilissima fonte, nelle ultime opere di un Drieu de la Rochelle di un Maurois e via dicendo, delle più sottili ed arbitrarie divagazioni.

Così il gusto dell'avventura dell'ignoto del fantastico ha trovato in Valery Larbaud in Piorre Mac Orlan in Morand in Giraudoux dei divulgatori ora preziosi ora liricheggianti ora monelleschi ma sempre confortevoli misurati, a tu per tu col lettore.

Così a ben vedere tutto è irresistibilmente chiaro nella letteratura francese. Anche Mallarmé, l'enigmatico ed irreale Mallarmé, che mai altro fece se non coscienziosamente esaltare in un fittizio mistero una instancabile passione intellettuale? Sì, l'intelligenza francese intacca l'ispirazione poetica nel suo stesso aggrovigliato addensarsi, e ad ogni poesia dà fondo con una freddezza che rasenta a volte lo scetticismo a volte la perversità.

Per questo l'incontro di un Duhamel o di un Vildrac nella loro prima ingenuità lirica è infinitamente caro e raro, per questo sono rarissimi in Francia i poeti rozzi ciclopici irti e paurosi che comprimono in un solo versetto oscuro e splendido più mondi che l'intelligenza umana non sappia poi enumerare.

FRANCESCO BERNARDELLI.

## LIBRI

G. DE MATTEIS: *L'ultimo amore di G. Leopardi* - Napoli Ricciardi 1924 L. 6.

L. FERRERO: *La chioma di Berenice - Le campagne senza Madonna* - Drammi - Prefazione di A. TILGHER - Milano Athena 1925 L. 5.

A. HERNANDEZ CATÀ: *Il piacere di soffrire* - Milano Modernissima 1924 L. 8.

(Traduz. di G. DE MEDICI. Precede un saggio di M. PUCCINI sullo scrittore cubano).

*Piccola biblioteca filosofica di cultura* - Milano Athena 1924.

(Con onesti criteri di divulgazione. Diretta da V. PICCOLI. Vi collaborano scrittori di varie scuole. Sono usciti: V. PICCOLI: *Introduzione alla filosofia.* Z. ZINI: *Schopenhauer.* P. ROTTA: *Spinoza.* S. TISSI: *James.* G. MAGGIORE; *Hegel.* C. RANZOLI: *Boutroux.* Volumetti rilegati di 100 pagine L. 5).

G. RENZI: *Realismo* - Milano Unitas 1925 L. 15.

(Le pagine più interessanti sono quelle in difesa dell'anticlericalismo e del positivismo).

G.[s] STUPARICH: *Colloqui con mio fratello* - Milano Treves 1925.

(Anche il nostro amico Stuparich non si è sottratto alla moda ormai pericolosissima e sempre più in voga dello stile mistico-lirico, con velleità religiose, ed esasperazioni di intimismo. E questa moda nuoce al suo discorso intonato a serietà di motivi etici e di preoccupazioni locali e familiari).

M. STURZO: *Il problema della conoscenza* - Società Editrice Libraria Roma 1925 L. 16.

M. UNTERSTEINER: *I frammenti dei tragici greci* Eschilo - Sofocle - Euripide. Tragici minori - Milano Cogliati 1925 L. 18,50.

D. VALERI: *Poeti francesi del nostro tempo.* Jammes - Gide - Guérin - Fort - Philippe. - Piacenza Porta 1924 L. 5.

G. ZONTA: *L'anima dell'ottocento* - Torino Paravia 1924 L. 10.





PIERO GOBETTI *Direttore responsabile.*
Soc. An. Tip. Ed. "L'ALPINA" - Cuneo

# IL BARETTI

LA RIVOLUZIONE LIBERALE
Settimanale
Editore PIERO GOBETTI
*Abbonamento annuo L. 20 - Estero L. 30*
*Un numero L. 0,50*

QUINDICINALE EDITORE PIERO GOBETTI TORINO VIA XX SETTEMBRE, 60

ABBONAMENTO Per il 1925 L. 10 Estero L. 15 Sostenitore L. 100 Un numero separato L. 0,50 CONTO CORRENTE POSTALE

Preghiamo vivamente tutti quelli che riceveranno questo numero di mandarci subito l'importo dell'abbonamento o di respingerlo

Anno II — N. 3 — 16 Febbraio 1925





## Tagore (o dell'Occidente)

Quelli che voglion parlare oggi del poeta indiano, bisogna che sian sicuri d'un interno candore e d'una volontà spoglia di pregiudizi. E' difatti facile intenderlo come un maestro o come un esteta, cioè chiuso in una specie di tabernacolo, oggetto di adorazione o di noncuranza secondo le personali tendenze del passante. L'inutile offerta di incenso, l'estatica imitazione stanno per questo sullo stesso piano della beffa idiota o della saccenteria sbrigativa.

Non ci si può nemmeno contentare di dire che è un poeta che non c'interessa; oppure che il mondo, l'imaginazione, il «mito» indiano son cose vaghe e perdute che non ci riusciamo a figurare e non consentono la nostra critica. I confini di spazio (o di tempo) son di certo misura d'una difficoltà empirica, com'è difficile in sè qualsiasi comprensione poetica, che quanto più è immediata, tanto più - vuol dire - è incompleta e fallace. Ma l'ufficio della poesia è di superar le distanze. In quanto gli spiriti sanno avvicinarsi c'è la possibilità dell'espressione; soccorre a superar gli ostacoli esterni una memoria fantastica che è facoltà propriamente lirica. Non è raro anzi che l'esagerazione di tale fantasia crei nell'anima un abbaglio, una luce falsa: dove parrà poetico quello ch'essa può gettare da sè lontano: l'irreale, l'esotico, il remoto.

Rabindranath Tagore si tien puro da queste tacce. E' opportuno ricordare in che modo s'è presentato all'Europa, e che significato gli s'è attribuito fin da allora. Oggi si parla un altro linguaggio, ci si sente tirati verso altri scopi; ma avviene che, per ingratitudine, invece di litigare col nostro spirito di prima e di purificarlo con le confessioni di dolori e pentimenti, si bastonano, come fanno i bambini, le seggiole in cui abbiamo intrampolato; si offendon cioè gli estranei con cui s'era avuto commercio di simpatie.

Il premio Nobel, in quegli anni, era a molti come un'attesa rivelazione; come un severo e sereno giudizio che sceglieva dalla caotica produzione mondiale e indicava una opera sola, il compendio quasi, il succo del miglior lavoro, alimentato dalla pazienza, dalla saggezza di tanti popoli, diversi ed uguali. Si era, in ritardo con le date, in pieno secolo decimonono, convinti ammiratori della fatica e credenti in un successo da ottenersi a gradi e per esami, e poi indiscutibile, come una dignità che posasse più alto dell'altre, non su favori personali o popolari. Sebbene stanchi, si era tuttavia discepoli dei duri lavoratori naturalisti e della pedissequa, minuta eppure fervorosa critica storica. Il poeta, non si credeva che dovesse scomparire perchè sarebbe stato da pessimisti ritenere che il progresso dovesse uccidere, nel mondo, la sua voce. Ma lo si imaginava come una persona utile, preoccupata, servizievole co' suoi simili, risonante i loro affetti e le loro gesta, schiudente a loro miraggi legittimi e comuni; non solitario insomma ma civile. Il riconoscimento unanime era perciò come un potenziamento de' suoi versi.

Quando il fascio della luce scandinava fu rivolto ad oriente e mise a fuoco questo poeta inaudito, non si pensò, per intenderlo, d'inquadrarlo co' suoi compaesani. Sarebbe stata un'ingrata impresa, e nessuno ne sarebbe venuto a capo con gusto. Tagore fu lanciato per tutto il mondo senza delucidazioni e senza commenti, e piacque. Gli stava bene l'apparato col quale si fece noto; la gente che lo applaudì era la sua compagnia prediletta. Aveva succhiato, nel suo tempo di Cambridge, più che un insegnamento, un'atmosfera precisa, assoluta, che conteneva anche i dubbi e i motivi critici dentro confini d'educato consenso e di rispetto e li appoggiava a fermi e rettilinei principii ostentati in ogni guisa; poichè proprio in quell'ostentazione le conclamate verità morali trovavano il segreto di obbligar gli animi e per essa vi facevano nascere la compunzione, quasi che fossero meglio attuabili da chi se le ripetesse a ogni passo e se ne facesse una specie di paradigma verbale. La forza che v'infondeva una società chiusa e vigile, un grande impero libero che bisognava affermasse in tutti i singoli una condotta praticamente austera quasi per legge d'economia, perchè fossero mobili e responsabili strumenti, della sua politica mondiale; quel segno dei tempi vittoriani che noi troppo distanti e disattenti, s'è cercato di ripetere solo ne' suoi toni declamatorii e c'è parso comodo d'avvicinare alle nostre bravure di oratori ancora intinti di latinità, Tagore lo portava, con un suo tocco e un suo modo soave, come una benevola novità e un mite illanguidimento nella sua civiltà tanto rigogliosa eppur statica o quasi ornamentale. L'occidente trapiantato in India fruttò una lirica tutta suoni dolci e piani, in cui gl'ideali e le moralità poetiche onde gli esercizi europei e sopra tutto quelli inglesi erano gravi riapparvero svestiti, senza il sostegno, delle favole nè la connessione con quella storia che n'era poi la legittima ispiratrice; doppiamente lirici, se si vuole, o meglio, ridotti a un'ingenuità puerile. Tale immiserimento produsse un effetto come di grazia; parve un miracolo d'arte che la povertà facesse palesi quelle medesime precise intenzioni, che s'erano da prima apprese con una lunga pratica e per via d'immaginazioni complesse e pesanti o, chi era immune, ammesse come un precedente insormontabile, ma faticoso da dimostrare.

Si capisce che l'attenzione non si volgeva a Tagore come individuo, ma al bardo indiano; alla consonanza che si levava da una estrema riva, già fiorente di saggezza, e tanto antica che la sua persistenza poteva fino insospettire la nostra avida modernità. Le tesi allora imperanti, e i successi della rapidità, non erano nulla se gli animi non si adattavano, non si appianavano, nè l'istinto del possesso e dell'egemonia sapeva più farci scattare contro i barbari che restassero ottusi davanti alle prove esemplari della nostra volontà benefica. Era cominciato a spuntare il rispetto per la storia; per esser sicuri della nostra bontà, ci voleva che si raccogliesse il più gran numero di consensi; che le differenze personali, le suscettibili ritrosie, le particolari convinzioni i pensieri originali si perdessero tutti in un inno di soddisfazione. L'età che isolava Nietzsche e adorava Wagner magari come librettista si assopì beatamente nel paesaggio delle sue glorie quando udì un lusinghiero ritmo attenuato, dove, finalmente, come ruscelli dal mormorio appena distinti confluivano i mondi.

Ora, segnate le distanze e indicati sommariamente i punti d'approccio, ci si potrebbe provare ad apprezzar Tagore come una persona di conoscenza, molte volte frequentata. Non c'è dunque davanti a noi l'uomo religioso, panteista a tratti, a tratti mistico, che attende nella polvere la chiamata del Re o l'inopinato cenno fra la tempesta notturna: non il maestro d'amore che crede d'indicare un termine assai più intimo d'ogni custodia carnale e confonde i sensi col prospettar la stanchezza prima dell'esperienza e del giuoco amaro. Il male è che la raccolta de' suoi esercizi spirituali, così ravviati, guardinghi e bene equipaggiati, non riesce mai a darci il rilievo d'una persona spiccata.

E' evidente, in quelle specie di catene floreali ch'egli compone, assiduo ed equanime, il giuoco, quasi l'arbitrio della volontà a scàpito della persuasione profonda e del motivo poetico. La provvista dei buoni propositi, il progetto d'edificare e d'elevare gli spiriti, posson servir certo d'armatura ai poeti, ma quando sian quasi una scusa della fantasia corriva, il pudore di cui l'esito si riveste. Qui invece sono beni importati, e pei quali non si paga dazio; son essi che muovono lo scrittore, che di fatti non scrive, ma parla e rivela, come chi aspetta un successo da ogni suo aforisma. C'è intorno a lui, non diremo la folla, ma la scuola; una schiera d'adepti, che devon acquistar insieme sapienza e bellezza, secondo i dettami dei fedeli ottimisti che han castigato ad uso delle scuole serali la sensuale ricchezza di Ruskin.

Ci si potrebbe lamentare di molte altre cose, nel leggere questi canti che non sono nè elementari nè raffinati, nè evidenti nè suggestivi. Si è quasi sempre sul confine di una poesia, o di due poesie diverse, senza che il poeta sappia decidere, senza che nemmeno riesca ambiguo o problematico. Al punto saliente, alla dimostrazione ci si avvia subito; anche la sua logica è una facoltà annacquata. Se la poesia è spesso, per questi sommi istruttori del genere umano, una esuberante prova di verità cosciente e uno sfondamento di porte spalancate, almeno la adorna il gusto delle variazioni musicali, un parossismo d'iterazioni che, se non altro, sono il segno d'una potenza selvaggia. Ma per Tagore tutto è liscio e mellifluo, tutto è semplice e monocorde e il mondo non ha dimensione fuor di quella della sua lode raziocinante.

Avviene allora che ci si stacchi quasi con rancore da quest'India sciatta, da questi infatuati amanti o viandanti (son tutti uguali) che si consumano e spariscono con quattro parole delle più vane. Soltanto trattengono certe qualità native, ricordi d'altra poesia che qui si rinsanguano a contatto di un animo tanto più tenue e in fondo giocoso, abilità vecchie e forse sprezzate che rompono il bisbiglio incolore e il sordo paesaggio come un inatteso scorcio impressionistico. C'è un famoso canto dei fanciulli che si riuniscono su la riva dei mondi infiniti; non serve rammentare quel che ad essi cantino le onde cariche di morte; ma piuttosto questo:

«la marea sale in un riso e il pallido splendore della spiaggia sorride».

Altrove la luce — che, si capisce, riempie il mondo, è bacio degli occhi e dolcezza del cuore — la luce: «danza nel centro della mia vita» ( e il sèguito: «Mio più amato, il mio amore risuona sotto il colpo della luce. I cieli s'aprono, il vento galoppa; un riso ha corso la terra»). Altrove anche meno — son spesso le donne che parlano, una dolce umiltà le chiude e le aiuta: «Ero sola accanto alla sorgente dove l'albero china un'ombra obliqua». «Il cielo sorse col suono del gong dentro il tempio». «Il mondo è per te come il canto d'una vecchia che fili al guindolo: rime sconnesse piene di vaghe imagini». «L'ombra della pioggia imminente è su la sabbia e le nubi stanno basse su le linee azzurre degli alberi, come i tuoi pesanti capelli su le tue sopracciglia». E, semplice, appena segnato, tutto il canto XVIII del «Giardiniere».

Forse i lettori ingenui si fermano più volentieri su certi improvvisi scoppi, fortemente lirici, che il più delle volte sono frantumi e rappezzi d'una fantasia secolare (per es. nel canto LIII di «Gitanjali»: «per me più splendida è la tua spada con la sua curva di folgore simile allo spiegamento d'ali del divino uccello di Visnù in tranquillo equilibrio sul furioso infiammarsi del sol ponente»; dove c'è pure il disordine di due imagini che s'accavallano. Per sentire poi quanto questo modo è poco vivace, si metta a confronto con un'imagine fatta d'altri ingredienti per noi più usuali: «Il sole del tuo amore mi baci la vetta dei pensieri e s'indugi nella valle della mia vita dove biondeggia la messe». Il passo è breve, e in questa si sdrucciola nel comico pietoso. Si rammenti anche che non è, per Tagore, «del poeta il fin la maraviglia»). Si consigliano quei lettori di rifarsi ai testi indiani autentici. Si consigliano poi le gentili anime amanti, tenere d'un qualunque Bédier e delle sue riuscite psicologie, a adattarsi, se voglion fare quel viaggio, a un clima orientale alquanto più bollente e sconcertante.

«Oggi ancora, se io me l'imagino, l'amata amica dal volto di luna, lieta della prima giovinezza, con le sode mammelle ed il corpo spasimante per le frecce d'amore, ecco che sento d'un tratto gelarmisi ancòra le membra.

Oggi ancòra io la ricordo, direttrice della danza d'amore, col volto splendente come luna piena, col gracile corpo squassato dal piacere, oppresso dal peso delle mammelle e delle grandi natiche, ornato dalla grande chioma ondeggiante».

E' il canto del ladro d'amore, è il poeta Bilhana che gode la figlia del Re e sa che, premio della voluttà, gli tocca la condanna di morte. Più che ai tanti Verdinois e Taglialatela il nostro animo si volge dunque al Senatore De Lorenzo e più che all'indiano onorato ed illustre al povero galeotto che morì infamato or son quasi mill'anni.

UMBERTO MORRA DI LAVRIANO.

Uscirà in marzo un numero del *Baretti* dedicato alla letteratura francese dell'ultimo ventennio col seguente sommario:

E. CECCHI: *Gide;* A. GARGIULO: *Valery;* G. DE BENEDETTI: *Proust;* G. RAIMONDI: *Toulet;* A. CAJUMI: *I critici;* L. FERRERO: *Il teatro;* M. ASCOLI: *Surréalisme;* S. CARAMELLA: *Il bergsonismo;* E. MONTALE: *V. Larbaud;* A. GRANDE: *P. Morand;* U. MORRA: *Giraudoux;* L. EMERY: *Alain;* G. LAZZERI: *Il movimento di «Europa»;* G. RAIMONDI: *Le riviste.*

Seguiranno numeri speciali dedicati alle altre letterature nell'ultimo ventennio.

## Lettera di provincia.

*Caro Pilade,*

*Hanno ristampato i versi di Guido Gozzano. Il libro, rivestito ahimè! a nuovo, torna per le vetrine; e proprio quest'inverno che nella sua Torino i giorni seguitano così miti e chiari come i suoi abitanti non si rammentano di averli visti mai durare. Clima da riviera. Si consolerebbe, tornasse ora a vita, di tanta luce per le vie, di tanto tepore per l'aria, l'amerebbe lo stesso questa sua città, lui che con tenerezza la cantò fra nebbie e nevicate, lei e le sue donne freddolose dai manicotti soffici di pelliccia?*

Quante volte tra i fiori, in terre gaie,
sul mare, tra il cordame dei velieri,
sognavo le tue nevi, i tigli neri,
le diritte vie corrusche di rotaie,
l'arguta grazia delle tue crestaie,
o città favorevole ai piaceri!

*Serba pur cara, tu che l'hai, la vecchia edizione dei* Colloqui: *quella con in copertina il disegno di Bistolfi, così fastidioso e falso di tono, ma che appunto non doveva sul serio dispiacere a Gozzano. Il quale, rammentiamoci che germogliò proprio nell'epoca di quel che gli capita di chiamare in un sonetto* «il novissimo stile». *C'è perfino una data cui rifarsi; quella che segna* «il distacco, amaro senza fine» *dalla Signorina Felicita, ed anzi, come si conviene, è un verso:* «trenta settembre novecentosette».

*La nuova ristampa mi duole sapere che non sono i soli editori ad averla curata. Nulla si opporrebbe, così fosse, all'istintivo risentimento nel vedere, innanzi tutto, il titolo stesso, discreto, di* Colloqui, *gonfiarsi di retorica sentimentale e commemorativa e diventare* I primi e gli ultimi colloqui. *Ma è il fratello Renato, ci avvertono gli editori in una notizia, ad aver scelto* questa ventina di liriche del poeta così immaturamente scomparso, tra le più significative de La via del Rifugio da gran tempo esaurita. *Le quali, oltre a due finora inedite in volume fanno più fitto in questa edizione l'antico libretto. Vorrei dire che l'appesantiscono, e aggravano i nativi difetti; non fosse il pio gesto familiare che ricompone i resti mortali anche più oscuri a farmi, se non indulgente, più riguardoso almeno.*

*Ho riletto dunque questi* Colloqui *che* il nostro bel Guido Gozzano, *come Serra quasi a ritrarlo lo chiama nelle* Lettere, *tenne con* guidogozzano, *come a più riprese il poeta designa il suo confidente obbligato. Serra scriveva nel* 1913 «...è rimasto nei Colloqui... oggi è assente... si riposa. E noi non sappiamo se tornerà, o se ci lascerà solo la sua immagine prima sempre ventenne». *Tu, caro Pilade, se ancora sei suscettibile d'immalinconirti per il ricordo di quelle che furono le nostre predilezioni di adolescenti, rileggiti, ma soltanto,* La Signorina Felicita, Paolo e Virginia, l'amica di Nonna Speranza. *Credi a me che sono andato a rilegger tutto.*

*L'uomo, tengo presente ch'era ammalato. Più ancora che la sofferenza, lo urgeva, penso, la certezza della condanna. Sano di corpo è facile che si sarebbe sodisfatto della sua città* «un po' vecchiotta, provinciale, fresca — tuttavia di un bel garbo parigino». *Questa del Parigi festaiolo e della eleganza delle sue donne, è come l'immagine di un Bengodi di paradisiache raffinatezze che ricorre con frequenza proprio tutta provinciale e borghese, e sfugge all'ironia del poeta — più: tradisce una tendenziosa compiacenza. Rammentati con quanta* reciproca effusione di schietta esultanza *durante il suo viaggio in India, in mezzo allo splendore esotico, si scontri con due sgualdrinette francesi, canzonettiste di caffè concerto, che subito gli ridestano in cuore con nostalgia la memoria di Madame Angot. E il primo raffronto che gli occorre dinanzi alla snellezza della Devadasis danzante è colla Rubinstein.*

*A questo malato, poco suggerisce il suo male. Vagheggia due rimedi — Amore e Morte — ma solo blandamente perchè lo dismemorino, lo affranchino del Tempo e dello Spazio. Risanato, è facile che su Arturo e Federico non avrebbe meditato più gran che. Non par tutto distendersi in questo verso:* «C'è in me la stoffa d'un borghese onesto»?

*La morte gli fu infine benevola. E amore? Vedi che mondo è quello delle donne di carne, viventi, da lui rammentate ed evocate.* «Se lei sapesse come sono stanco, *confessa un giorno alla Signorina Felicita,* delle donne rifatte sui romanzi». *Francesi, manco male. E altrove:* «Mi piaci. Mi faresti più felice — d'un'intellettuale gemebonda». *Ma frivole, mondane o cerebrali popolano la sua vita quotidiana. Nemanco è un tono di sopportazione; era pur lui a ricercarle. Ci meraviglieremo della irreciprocità sortita?*

O non amate che mi amaste, a Lui
invan offersi il cuor che non s'appaga.
Amor non mi piagò di quella piaga
che mi parve dolcissima in altrui.

*Di contro a questa schiera la Signorina Felicita poteva sola parere all'avvocato la salvezza, la Felicità.* «Lei sola, forse, il freddo sognatore, *le dichiara,* educherebbe al tenero prodigio». *E davvero l'ha dipinta con amorevolezza. Con quella cura minuziosa e casalinga, quel gusto dei colori ripuliti e lustri e degli sfondi di campagna per le finestre (il suo bel Canavese!) che, intorno al viso di lei dal* «tipo di beltà fiamminga», *suscitano proprio come lo scenario di un interno piemontese dipinto da un Peter de Hooch.*

*Son sempre scenari, se badi, quelli tra i quali in un certo qual modo si salva — o meglio: ripara. E son perfetti: il salotto di Nonna Speranza, l'isola di Paolo e Virginia. Con un'ironia che non cessa d'esser patetica il poeta rinasce tra le quinte del suo sogno. Come in un balletto, tra la fastosa e variopinta vegetazione tropicale drizzata dalla sua fantasia di scenografo malizioso, rivive il suo dramma. Caro Pilade, se rileggendo la morte di Virginia e il dolore di Paolo curvo su di lei in riva al mare, ti vien ancor fatto di credervi come si faceva da ragazzi, non posso darti torto.*

*C'è poi ancora* Totò Merumeni, *questo* pervenu *intellettuale, alla* spaventosa chiaroveggenza *del quale non ci riesce di credere, checchè ne dica Gozzano. Ma poi seguita a narrarci:*

La vita si ritolse tutte le sue promesse.
Egli sognò per anni l'Amore che non venne,
sognò pel suo martirio attrici e principesse
ed oggi ha per amante la cuoca diciottenne.

Quando la casa dorme, la giovinetta scalza
fresca come una prugna al gelo mattutino
giunge nella sua stanza, lo bacia in bocca, (balza
su lui che la possiede beato e resupino...

*E' Gozzano che si confessa? E' lecito pensarlo. Mi piace anzi di scoprirgli qui non solo denti più canini, ma un appetito di più terrestri frutta. Il loro sapore, Pilade, è fra tutti squisito. Di non avervi morso a suo tempo chi si consolerà mai?*

*Voglimi bene.*

ORESTE.

# FOGLIETTI LETTERARI

## Davanzati e la Toscana.

Talvolta, per bene intendere lo stile e la natura di uno scrittore, io son d'avviso che giovi conoscerne qualche poco il paese, anzi direi non solo l'aspetto d'assieme ma la qualità dei luoghi dove visse e lavorò.

Così, vedendo e imparando a conoscere le campagne toscane può venir fatto di pensare che per essere tanto coltivate, conosciute e antiche e quasi sedi millenarie di civiltà e di popoli, venisse a mancare nel loro carattere quel tanto di ignoto, di abbandonato e di fantastico per cui da esse nascessero, tra gli infiniti scrittori classici che pure vi nacquero, poeti propriamente idillici. Quella stessa materia georgica che in Teocrito per naturale tendenza a volgere in canto l'oggetto della reale osservazione diviene idillio, e quasi perde ogni giusto controllo colla verità pratica, sotto la mano di Davanzati prende un tono di cauta esperienza e di dottrina, rallegrato e come alleviato da riposi di una moralità da lunario popolare, e da riflessioni e conclusioni di una sapienza da proverbio antico. Rileggiamo la « Toscana coltivazione delle viti e delli arbori » di Bernardo Davanzati. Questo è il naturalismo toscano. E' il colore della terra toscana, il grigio e il verde, resi dall'aria, dalla luce e dalla natura che cominciano a comparire discendendo dopo Pracchia, e ritrovi nei prati aspri e remoti del Mugello, e vedi intorno alle colline di Arezzo. Dino Campana vi avrebbe aggiunto il bianco dell'acqua dei torrenti d'Appennino. E son questi i due toni, grigio e verde, che, quasi sostanza geologica, negli affreschi in cui Paolo Uccello a S. Maria Novella ha figurato le scene favolose della vita di Noè, durano a resistere alle insidie del tempo. Volger la mente da questa pittura e immaginar i miti meravigliosi e l'accesa fantasia di Raffaello è come venire al confronto dello stile che Annibal Caro, un marchegiano ,adottava sulle cadenze dell'idillio. Anche Virgilio si ricordava di quelle musicali campagne che il Po lambendo rende ubertose di grano e di canapa verde, e inclinava alla dolcezza di quel canto, dove dice: « omnia fert aetas, animum quoque ». Ed erano i paesaggi della pianura mantovana, evocati e dipinti dei colori della nostalgia. Davanzati a parer mio, e si veda il capitoletto sul tempo della potatura, esprime in pieno la sua discendenza dalla tradizione plastica, dal materialismo dell'arte toscana. Le stagioni mettono su questa terra un fermo lume quasi di perenne primavera che schiarisce e limita divinamente la natura e le cose, come vediamo talvolta nei mattini di marzo la trasparenza del cielo fare risplendere paesi e campagne. Gli uomini, ispirandosi a questa diffusa sovranità della materia creata, conducono per così dire una vita senza sogni, senza pentimenti o fughe, almeno vi giungono di rado, occupati come sono a tramandarsi, di generazione in generazione, la storia e quasi il senso di quella terra che è parte di loro stessi. Così in Davanzati, un respiro di poesia che noi pure avvertiamo non è da credere che aliti dalle parole scritte, nude disadorne e usuali, ma dall'oggetto di esse, dalle cose medesime che descrivono, cioè una poesia che nasce e che noi sorprendiamo come su un pezzo di natura, resa nella sua immediata realtà, senza intervento di opera umana nè di artificio letterario.

## Pagina bianca.

L'arte è lunga, e la vita breve. Tante cose insegnan gli anni, e tra l'altre, questa. Che lo stile d'uno scrittore può e deve, senza perdere nulla della propria dignità, mettere a poco a poco toni più discreti alle proprie riflessioni, e usar modi più affabili, se non altro in considerazione della pazienza del lettore.

Perchè certo importa non riempirgli le tasche di soverchia noia. S'impara allora, quando di tante idee e passioni umane si comincia a vedere il punto dove tramontano, che anche dello scrivere e della invenzione poetica si può fare, non dico una professione, ma un diletto più prudente e meno disperato. Si bada alla salute. Il mondo intero appare sotto un aspetto più calmo e più chiaro; s'aprono prospettive ignote, non è tutt'oro quello che luce; ed è vero che può accadere di svegliarsi un limpido mattino, senza vaghe e pigre illusioni sul destino della giornata. Se qualcosa dispiace, è il pensiero che questi risvegli coincidono di solito col decadere della giovinezza, e sono in certo modo il segno della prima maturità, sempre avara di affetti e circospetta nelle fiducie. Pensiero, che raramente si inganna. Ora e perciò che guardiamo, liberi da inutili tremori e superbe sostenutezze, tratti dell'antica natura, consci d'aver mancato fin qui di quella confidenza e sincerità che solo possono stabilire i termini di ogni onesta e seria relazione. Usavamo salutarci di lontano, e quasi di sfuggita. O compagna del nostro lavoro, come ci troverai cambiati! La nostra è un'amicizia piena di cautele e di reticenze. Sapendo oramai di poter fare l'uno a meno dell'altra, ognuno sta sul proprio. Certi tempi non torneranno più.

Le nostre opere, nate come un sospiro dalla memoria, son di quelle che sempre si ricominciano, creature mortali. L'inclinazione che abbiamo mostrata allo scrivere, anzi questa brutta piega, la rispettiamo, con la stessa onesta e lieta cura che i nostri nonni artigiani e costruttori usavano verso i loro metalli e le loro pietre. Ingenui, da giurar che l'arte vuol rispetto!

Il nostro linguaggio vuol farsi robusto e studiato. Passando il tempo, e profittando noi di ogni paziente calcolo suggerito da un'educazione borghese, maliziosa e casalinga, ci riuscì di fargli guadagnare una certa pastosità e morbidezza che, unite a una disinvolta cortesia, formano le grazie di ogni creatura adulta. Quanto lo stile d'un libro derivi dai costumi, anche i più materiali ed esterni, di chi l'ha scritto, non saremo così incauti da dirlo. Certo però, qui era in questione una pazienza così insistita e abusata da suggerire di quei particolari e di quelle rifiniture che si adempiono con un sorriso sfatto e un gusto maledettamente ironico. Forse saranno anche le incalcolabili distanze di questa nostra pianura a render naturale un mode di calmo ragionamento, le strade lunghe, le grandi campagne. Sta il fatto che le cose, o prima o poi, arrotondano per così dire i loro spigoli, si fanno cedevoli, lasciano il passo, e, come l'uomo rimettono sempre d'un poco il momento della propria comparsa. Nostro destino e diletto è quello di tornare infinitamente sul già fatto, cioè di raccostarci al cuore e alla memoria queste pagine scritte, e ancora guardarle da una lontananza vasta e patetica, quanto più ce le sentiamo distaccate e quasi anonime.

## Pensieri di Baudelaire vicino a morte.

Io mi riferisco a quelle carte private di Baudelaire, fragili foglietti, che raccolti sotto il nome di « Mon coeur mis à nu » costituiscono la traccia più sconfortata, ma anche la più sensibile degli ultimi suoi quattro anni di vita terrena. Dopo la fredda invocazione di quel suo verso: « Ah! Ne jamais sortir du Nombre et des Etres! », si direbbe che sian qui tentate le vie per questa favolosa evasione morale. E son le vie più impensate, quelle che denunciano l'estrema sincerità, e la rinuncia dell'orgoglio umano. La religione cattolica, chiama questo sentimento carità. Avvicinandosi la fine, i suoi pensieri, se pure soggetti ad una consuetudine ironica e sofistica, sono rivolti alla persona di Dio. Ora, egli accetta questo nuovo ascoltatore, questo serio testimone della sua opera. Ne segue che l'opera stessa, quella compiuta, attinge a fini diversi dai perseguiti; e quella da compiere, domanda un tempo che non è mortale. Difatti non la compì.

Quello che è stato il suo metodo, sappiamo quanto raro, nel comporre la poesia delle « Fleurs du mal », minaccia di non poter esistere se non a costo di rimuovere intorno a sè abissi di incertezze, di dubbi. Pare che la soluzione poteva essere un'altra. Perfino la sua idea della fuga del tempo, che gli fu un caro tema poetico, mostra sviluppi e contorti imprevedibili, e fino allora imprevisti. Egli crede nel lavoro, domanda la sua buona salute, e si rimette in Dio. Par di sentire Rimbaud, quando scrive risorgendo nella *Saison en enfer*: « La raison m'est née. La monde est bon. Je bénirai la vie. J'aimerai mes frères. Ce ne sont plus des promesses d'enfance ». Anch'egli mette a nudo il suo cuore, e non teme, rivestendo di nostalgia « l'action, ce cher point du monde », di accompagnare le speranze di J. J. Rousseau!

I lunghi e dibattuti problemi d'arte e la morale del mondo, *le gouffre de l'action*, le ragioni prime del vivere e del creare si presentano alla mente di Baudelaire, e domandano d'esser chiariti. Egli vede con una grande verità. C'è nel suo occhio un velo di calma ,come accade che sopra un gorgo d'acqua, improvvisamente chiuso, si stabilisce una superficie ferma e tranquilla, che mai s'è vista eguale, in quello specchio d'acqua. Le sue riflessioni somigliano per qualità a quelle di Pascal sulla naturale miseria dell'uomo, sull'incertezza delle cognizioni umane, sulla necessità di attenersi a certe opinioni del popolo, nate da una ispirazione cosmica e tradizionale. La nudezza delle parole, la rinuncia ad ogni bellezza letteraria, l'urgenza della confessione e la triste calma del giudicarsi, la schiettezza dello specchio, queste son le qualità veramente degne di Pascal; che da questi affluiscono a Baudelaire, nel suo sangue, per una particolare inclinazione della razza e della mente francese. Fra le norme d'igiene e di condotta nella vita quotidiana, tornano a volta a volta le preoccupate ricette medicinali, le pillole e i bagni freddi, misti ai pensieri metafisici. Oh lichene d'Islanda! Salute del corpo, sognata, vagheggiata, necessaria premessa del « genio successivo e progressivo ». Basterebbe osservare lo stile di questa ricetta, pensare a questo sciroppo di lichene grammi 125, e zucchero grammi 250, per confrontarlo con le ricette estetiche dell'epoca eroica, con i suoi filtri orientali di preziosità stilistiche; e farsi un'idea della suprema verità di quest'ora. Forse, egli ha scoperto l'aspetto che non muta più. Perciò scrive queste ultime 91 paginette, che possono chiamarsi il suo testamento letterario, e sono un drammatico e deciso addio al mondo. Egli sente che il suo luogo è ormai fra la vecchia Marietta e Poe. Questo Baudelaire precocemente invecchiato, sofferente per la continua insonnia, pieno di malanni, attristito dalla prospettiva della fine non molto lontana, diviene un personaggio supremamente tragico, ma di un tragico che chiamerei molieresco, cioè involontario, inaspettato e quotidiano. Non di una donna, ma della vita, par dire: « Vous l'avez voulu, George Dandin »! — Questi suoi pensieri sparsi e frantumati, fatti di riflessioni immortali e di angustie fisiche, come quando manca il fiato al corpo, sembrano le battute di uno dei classici monologhi detti da Molière per bocca di qualche suo disgraziato eroe. Se Baudelaire si sapesse paragonato all'uomo tipicamente *gaulois*, XVII-*me siècle del signor Poquélin!* Direi che c'è, nell'uno e nell'altro, un senso del deperimento del corpo, un respiro quasi della carne che si anima sfinitamente in vista della morte, una vitalità illusoria. Qui interviene quella natura che io chiamo derivata da Pascal. Del resto, non fu una sorta di giansenismo letterario, l'arte di Baudelaire? All'idea del sepolcro la lingua, in lui come in tutti, si fa loquace, parla insistente, sottile e spietata. Pare che per una trasmissione di materia in materia, acquisti un poco del freddo della terra, e il gelo del marmo. Marmo, che non è più quello su cui s'incidon versi perfetti. Sulla sua bocca si confondono i termini cattolici della preghiera con le parole grigie della giornata, i lampi quieti della verità e l'inquieta speranza di non esser prossimo a perire. Se la vita potesse tornare, gli anni ripetersi!

L'arte sarebbe tutta da riscoprire. Gli intervalli tra pensiero e pensiero, questi naturali spazi bianchi, sono le pause che la voce fa, nell'ora delle conclusioni sempre troppo tarde o troppo affrettate. E' una voce di calma giustizia, verso sè e verso il mondo.

GIUSEPPE RAIMONDI.

# Vera natura dei romanzi di Radiguet.

I romanzi di Radiguet, chi li stringa dappresso nè si lasci irretire nelle molte malizie con cui l'autore tenta sviare la nostra attenzione, rivelano una loro natura singolarmente affine a quella dei sogni. Dei sogni hanno sopra tutto la rapidità febbrile e stupita, volubile e densa. Ci guidano per i corridoi di un labirinto, spacciandoceli per le più comode e ragionevoli delle strade; ci trattengono sotto padiglioni di un'archittettura azzardosa e precaria, dove i materiali più diversi gravitano in equilibri quanto mai instabili, e ci assicurano che, nell'alzare quelle architetture, nessuna delle buone regole della statica fu dimenticata. Tu ti credevi di esserti attardato a seguire una lunga durata: ed erano visioni di un istante. Ti credevi di aver trattato a tu per tu con figure grandi al vero: e invece tutto l'affresco che ti stava davanti poteva accogliersi sullo scudetto di una miniatura. Le immagini che, in un attimo, tra la palpebra calata e l'occhio annegato nel sonno, furono posate con la mossa furtiva e precisa con cui l'insetto depone le sue larve nelle rughe di una foglia — domani, a ricordarle, saran divenute una complicata cinematografia di paesaggi e di figure. Figure che si affacciavano con l'aria di non aver un impegno al mondo, di essere vacanti da ogni obbligo: e poi venivano ad infilare sbadatamente, uno dopo l'altro, i casi più spaiati, presentandoli come avvenimenti del tutto incatenati e logici e fatali.

*Le Diable au corps* è la storia di un ragazzo che inaugura con un adulterio la propria carriera amorosa. Per quali ragioni questo ragazzo sia venuto a raccontarci la sua storia, non riusciremo mai a capire; così come non sapremo mai perchè le figure dei nostri sogni si siano disancorate dai loro porti remoti e siano venute ad organare taluni ciechi e dimenticati frammenti della nostra vita in favole di una coerenza speciosa quanto dubbia. Ma il ragazzo del *Diable au corps*, ecco che ce lo troviamo davanti: e, prima che gli abbiamo potuto chiedere i suoi perchè, egli è già entrato in argomento. Parla, naturalmente, in prima persona e così riesce a non dirci mai il proprio nome. Di fatto, egli non deve avere un nome: o, almeno, non si riesce ad immaginarne alcuno che abbia il potere di far si ch'egli si volga e s'interessi comunque a noi. Forse non ha nemmeno dei precisi connotati. Di lui conosciamo solo dei particolari ambigui che possono significare molte cose, come possono anche non significarne alcuna: per esempio, che egli frequenta i *Bars* americani, che ha ottenuto dal padre di poter prendere dei *cocktails* anzi che delle granatine, che non dice mai dei *calembours*, che millanta un'esperienza che non possiede, che incute (sebbene ciò non sia mai detto in modo esplicito) quasi della soggezione a suo padre: tanto che può, senza incorrere in alcun rimprovero, trascurare i propri studi e passare le sue notti fuor di casa. Ma anche le figure dei nostri sogni pareva, lì per lì, che avessero dei volti, magari dei volti famigliari, o il nostro volto medesimo; senonchè, a ripensarli durante la veglia, quei tratti così precisi e segnati sogliono accusarsi labili ed irrevocabili. Innocente e malefico, il ragazzo attraversa la propria avventura: nè si arriva a stabilire se sia il ragazzo che si fabbrica quella vicenda, ovvero la vicenda che si fabbrica quel protagonista: e quale dei due, ragazzo o vicenda, risulti più gratuito ed irresponsabile. Certo è che, nel più dei momenti, le cose ed i fatti di codesto romanzo, pur restando riconoscibili, perdono il loro significato abituale: e così noi ci troviamo di fronte a un adulterio consumato coi trasognamenti ostinati, riottosi e fatalisti che sogliono accompagnare, negli altri ragazzi, la dura età degli amori solitari. Di fronte al protagonista non si leva, secondo parrebbe più naturale, una donna già matura che, prima di rassegnarsi a dare il suo addio all'amore, voglia provare come il cinabro ardente e artificiale dei suoi labbri stinga sui freschi labbri di un fanciullo. Marthe è semplicemente una signorina *per bene*, un poco pupa malgrado le sue piccole complicazioni sentimentali, che son poi quelle di tutte le signorine *per bene* — e disposta a lasciarsi soggiogare, con una devozione senza limiti, da chi la sappia amare ed intimidire. Da fidanzata era divenuta pericolosamente amica del ragazzo: appena sposata, ne diviene l'amante. Il marito non dà noia perchè è alla guerra; e non mette scrupoli perchè è così beatamente cieco che sembra nato apposta per essere tradito. Del resto, noie o scrupoli di questa natura non esistono, nemmeno come astratte possibilità, nell'animo di Marthe. Marthe è destinata a diventare l'amante del ragazzo per una sorta di dolce e distratta fatalità: ella lo incontra quando meno sarebbe opportuno, e lo ama quando meno sarebbe lecito. Si direbbe ch'ella prende marito solo per poter avere un amante e per poter insegnare all'inesperto amante i segreti d'amore che egli ancora non conosce. E tutto l'adulterio si atteggia come la vergine scoperta e celebrazione dell'amore, compiuta in uno « stato di natura », anteriore alla coscienza del peccato. Ma anche questa innocenza e naturalità è quella dei sogni: dove le cose più enormi prendono una loro esistenza prepotente e visibile, senza che sia concesso di vagliarle e giudicarle.

*Le Bal du Comte d'Orgel* è uno di quei fantastici e cinematografici inseguimenti ai quali assistiamo e partecipiamo spesso nel sogno. Gli inseguitori si affaticano a tutta possa senza che riescano mai ad aggiungersi a vicenda, per qualche misterioso peso che, facendo più affannoso il loro corso, li trattiene. Però le tre persone che si inseguono in questo romanzo, sogliono praticamente, nella vita e nella maggior parte degli altri romanzi, incontrarsi, in un modo o nell'altro, e più o meno legittimamente. Sono il marito, Anne d'Orgel; la moglie, Mahaut; e l'aspirante alla moglie, François de Séryeuse. Ma sotto i romanzi di Radiguet soffia un demone voglioso di ricomporre, in una sua feerica maniera, i fatti di tutti i giorni: e pertanto impedisce che essi possano mai prendere la piega più prevedibile. Anne d'Orgel è *soltanto* un uomo di mondo: il prodotto forse più paradossale della moderna specificazione del lavoro: l'uomo che ha, come precisa funzione, il compito di dimostrare che, ad un certo punto della scala sociale, c'è un *bel mondo*, un'alta società, la quale non ha altro scopo che quello di vivere con un raffinatissimo stile, e di celebrare cerimoniosamente i suoi amabili riti. Mahaut è la donna incapace di peccare perchè non sa nemmeno che esista il peccato (Radiguet sostiene però che Mahaut è virtuosa). François de Séryeuse è un ragazzo tra disincantato (e non si sa perchè) e schifiltoso della vita; il quale non riesce mai a trasformare i propri desideri in principii d'azione. E' come un giocatore che abbia in mano le carte più propizie e sempre tiri sul tavolo gli scarti. François ama Mahaut e ne è subito, o quasi, corrisposto; ma l'amore rimane in entrambi una cosa implicita e muta, sebbene all'ombra dei sublimi offici in cui il marito è assorto, assai facilmente l'adulterio allignerebbe. Tutto il romanzo poggia sull'equilibrio falso delle inclinazioni del marito, della moglie e dell'amante: inclinazioni che, pur cospirando e favorendosi a vicenda, non vengono mai a coincidere. Potrebbe riuscire, chi consideri solo l'astratto gioco delle forze che vi figurano, un dramma quasi cecofiano di mutue incomprensioni; è invece la favoletta di due piccole astinenze che non sublimano mai ad una dolorosa e consapevole rinuncia.

In Francia si è creduto sul serio ai paradisi di castità dipinti da Radiguet: paradisi dove si peccherebbe con innocenza; intorno a Radiguet, sono potute nascere (tra Henry Massis e Jacques Rivière) delle polemiche sui « buoni e cattivi sentimenti ». Ma se i personaggi di Radiguet non hanno effettualmente altra vita che quella dei fantasmi di un sogno, essi debbono considerarsi come degli irresponsabili: ed ogni tentativo di giudicarli risulterà dunque sprecato e fuor di luogo. Che se si voglia prendere in parola l'autore il quale non si proponeva certo di raccontare dei sogni ed anzi, a proposito del *Bal du Comte d'Orgel*, dichiarava esplicitamente di avere aspirato a scrivere un « roman d'amour chaste, aussi scabreux que le roman le moins chaste » — allora *Le bal du Comte d'Orgel* e, più ancora, *Le Diable au corps* potrebbero far pensare a paradisi terrestri realizzati su un palcoscenico di *tabarin*. Adamo ed Eva che semplicemente avanzassero nudi, l'uno accanto all'altra, senza vergognarsene — in un *tabarin*, non desterebbero alcuna meraviglia. Allora si parla di pudore e si bendano gli occhi di Adamo e di Eva; poi si fanno avanzare nudi e si osserva quanto essi siano casti e contegnosi..

Notavamo dianzi che, se i romanzi di Radiguet rassomigliano a sogni, ciò avviene malgrado l'autore. Egli tenta infatti di fornire ai suoi racconti un passaporto che valga ad ingranarli nella più limpida ed accertabile realtà della veglia: nella realtà in cui tutti viviamo ad occhi aperti, sotto la luce del sole. E questo tentativo costituisce, forse, la più imperiosa e tipica movenza di Radiguet: quella su cui egli imposta i suoi romanzi. I quali cominciano entrambi con una giustificazione, di cui il senso è fondamentalmente questo: « lettore, se tu ti stupirai, se griderai all'inverosimile, la colpa sarà tutta tua: l'autore, per parte sua, non ti ha dato che la realtà, la pura realtà, nient'altro che la realtà ». Così il protagonista del *Diable au corps* entra in scena con le seguenti riflessioni: « *Je vais encourir bien de reproches. Mais qu'y puis-je? Est-ce ma faute si j'eus douze ans quelques mois avant la déclaration de la guerre? Sans doute, les troubles qui me vinrent de cette période extraordinaire furent d'une sorte qu'on n'éprouve jamais à cet âge* ». E le *Bal du Comte d'Orgel* si apre con queste battute: « *Les mouvements d'un coeur comme celui de la comtesse d'Orgel sont-ils surannés? Un tel mélange du devoir et de la mollesse semblera, peut-être, de nos jours, incroyable...* » Se poi volessimo scrivere, *à la manière de* Radiguet, la biografia di Radiguet, cioè quella che abbiamo altra volta definita il romanzo dei sui romanzi, anche noi dovremmo cominciare: «Potrà sorprendervi il caso di quest'autore ragazzo. Ma che colpa aveva egli se, ragazzo, e non mostruoso nè differente dai suoi coetanei, si trovava essere uno scrittore maturo? ».

Autenticato, in una maniera così discreta, all'apparenza, e candida, tutto quanto gli capiterà di narrarci, Radiguet crede di essersi, una volta per tutte, dispensato dal far ricorso e dal cercar controllo nella esperienza volgare e comune, la quale tuttavia suole costituire l'argine obbligatorio di ogni romanzo psicologico. Con quelle poche parole iniziali, Radiguet crede di aver determinato un coefficiente di credibilità per tutte le sue affermazioni. E crede, più ancora, di avere, con un abile tiro, compromessa la realtà con i suoi romanzi senza che, per contro, i suoi romanzi siano stati compromessi a seguire la piatta e monotona realtà. E allora egli comincia ad operare un suo metodico ed ostinato scambio tra l'essenza delle cose ed i loro più insulsi accidenti e a disporre siffatti accidenti in una tale luce che essi sembrino racchiudere la quintessenza delle cose. In ciò consiste il procedimento costruttivo o, come si dice, la tecnica dei suoi romanzi. L'autore si rifiuta di attendere, con la casta e devota pazienza dei romanzieri classici, che i suoi personaggi si esprimano in una parola o in un gesto riassuntivo; nè si trattiene a contemplare i suoi paesaggi sin che essi divengano, quasi, il simbolo naturalistico dei fatti di cui sono teatro, il terreno su cui marciano gli eroi. Egli prepara invece, per i suoi personaggi, dei sapienti trabocchetti; e quando inavvertitamente costoro rivelino qualche loro *tic* od escano in qualcuna di quelle parole inutili che poi si vorrebbe non aver mai dette — allora li coglie a tradimento facendo poi intendere a noi, sotto sotto, che quel moto, quella parola costituiscono proprio la tipica rivelazione della loro anima fonda. Talvolta sembrerebbe perfino che, tra Radiguet ed i suoi personaggi sia corsa un'intesa segreta: Radiguet farà il falso morto quand'essi vivono più intensamente e, in compenso, eglino si faranno sorprendere nelle loro ore più attonite e grottesche e si lasceranno portare alla ribalta con l'aria stupida, con il dolce ed assurdo sorriso che hanno i ginnasti dei circhi equestri quando eseguono certe loro sensazionali piroette. Le maturazioni lente che, nella vita, sogliono dar peso ad un gesto, facendo che in esso gesto confluisca e risolva e si riassuma tutta una storia di attese dimesse e segrete, di moti dispersi ed inutili, di slanci vani e rientrati — sono qui interrotte arbitrariamente, in un punto qualunque, e presentate in una prospettiva che ne sfalsa il valore. I punti morti sono proprio quelli dove più piovono i colpi, e sui luoghi di minor resistenza vengono poggiate le pietre angolari.

Nel trattare la propria realtà interiore, Amiel si era fissata una divisa che potrebbe valere come consiglio per chiunque voglia trattare, con la doviita riverenza, realtà interiori, proprie od altrui: « *Si un oiseau chante dans ta feuillée, ne t'approche pas vite pour l'apprivoiser* ». Questa non sarà mai la divisa di Radiguet. A quell'uccello, egli vorrà subito insegnare qualche canzoncina di grande successo. E lo nasconderà negli angoli di casa, perchè ne esca, al momento opportuno, per cinguettarci una piccola frase che serva al suo padrone. Per esempio c'è, nel *Diable au corps*, un punto in cui l'autore par che dia, in pieno abbandono, un largo ed affettuoso esito alle memorie infantili: si pensa ad un arcipelago in fiore che emerga sul mare tranquillo, nelle roride e musicali nebbie del mattino. Il ragazzo progetta di andare a rifugiarsi con la sua amante in un paese dove si coltivano le rose. Di là suole partire ogni giorno, nella bella stagione, un treno carico di ceste di rose: « *J'avais, toute mon enfance, entendu parler de ce mystérieux train de roses qui passe à une heure où les enfants dorment* ». In guardia: questo apparente abbandono, questo rapito ascoltare ingenui ricordi, non era se non un pretesto perchè il ragazzo potesse introdursi a riflettere sulla natura effimera del suo amore, fragile e passeggero quanto la stagione delle rose.

In difetto di un peso intrinseco e specifico delle cose osservate, di un loro murmure interiore, che solleverebbe la notazione al valore di una testimonianza, Radiguet si prodiga a fabbricare delle scorrevoli e ingegnose macchinette logiche da cui quelle notazioni escano dimostrate a fil di ragione. E, nel momento in cui leggiamo, ci sembra di dover dire di sì a Radiguet, perchè logicamente non gli possiamo dir di no; ma, alla fine, sentiamo che egli non ci ha persuasi. E volgendoci per riassumere tutti i consensi che, alla spicciolata, ci erano stati estorti, dobbiamo constatare che un'adesione completa e cordiale alla vicenda ed ai personaggi, proprio ci riesce impossibile di darla. Il candido lettore di poc'anzi, che di ogni cosa si era veduto produrre la ragion sufficiente nel più loico dei mondi, adesso si inalbera e vuole anche la ragion necessaria, e si domanda se di ragioni come quelle addotte da Radiguet non se ne potrebbero, per avventura, trovare quante si vogliano, altrettanto probanti in apparenza e altrettanto insoddisfacenti in sostanza. E l'averci detto, in capo a codesti romanzi, quasi a modo di epigrafe, che tutto quanto incontreremo è cosa vera e naturale, ci pare oramai, da parte dell'autore, un piccola soperchieria, quando non sia, senz'altro, una sornïona, quanto inutile, precauzione.

Inutile precauzione, davvero! Perchè poi la realtà irrompe sul serio in questi racconti, e li dissolve, e spegne i fuochi della ribalta a cui si erano affacciati fatti e figure, e cancella le figure e smentisce i fatti. *Le Diable au corps* termina con la morte di Marthe, l'amante: ella si spegne dando alla luce il figlio adultero del protagonista e toglie così ogni possibilità di controllare l'avventura; tanto è vero che questo figlio sarà riconosciuto legittimo dall'ignaro marito di Marthe. E il rigido triangolo coniugale che, per tutto il *Bal du Comte d'Orgel* aveva resistito ad ogni forza che tentasse di deformarlo e di accostare due qualunque dei suoi vertici, si spezza se, per un momento, Anne d'Orgel, il marito, si dimentica di essere soltanto un perfetto uomo di mondo e, sgarrando dalla sua rigorosa linea di vita, commette, come qualunque altro uomo, una solennissima *gaffe*.

Scioglimenti di questo genere potrebbero paragonarsi alla movenza con cui un Giraudoux pone termine alla sua *Suzanne et le Pacifique*. Tutti ricordano come l'eroina di quel romanzo, dopo di averci portati seco a soggiornare su una fiabesca e sperduta isola del Pacifico, dove pareva che le cose avessero smarrite le loro distanze e rapporti normali, per andarsi a baciare tutte, l'una con l'altra, in rime ed assonanze maliziose ed impensate — riapproda in terra di Francia e incontra, prima di ogni altra persona, il controllore dei pesi e misure, come a significare che tutti i giuochi hanno il loro termine e che più bello è quel giuoco che si sa far durare poco. Ma, in questo caso, era proprio Giraudoux in persona, di sua iniziativa, che scioglieva l'incanto e pronunziava il suo: « *jam claudite rivos* ». Nei romanzi di cui discorriamo, invece, la realtà entra come da una valvola che, dopo di aver troppo resistito, alfine ceda; e questo ingresso rappresenta uno spontaneo riordinarsi delle cose nelle loro gerarchie ordinarie, un restituirsi che esse facciano a valori più abituali ed umani.

Non bisogna dimenticare che Radiguet appartiene ad un gruppo di artisti che operano in consapevole solidarietà e che, verosimilmente, riconoscono come teorico della scuola Jean Cocteau. Il quale scrivendo a proposito della propria arte che « *chaque pas trompe la chute* » e, a proposito dell'arte di Picasso, che « *le dessinateur fera oeuvre vivante... sentant sa ligne en danger de mort d'un bout à l'autre du parcours* ». — fissava probabilmente uno dei canoni della scuola. I romanzi di Radiguet sono, dicevamo, sogni tramati tra un assopirsi della realtà, dolcemente narcotizzata, ed un suo brusco ridestarsi: ora, condurli tanto in lungo, e far che in ogni punto essi ammicchino con l'assopita realtà, senza che mai la destino intera: questo è il pericolo che Radiguet di continuo elude, sviluppando l'opera sua. C'è poi un altro pericolo; ma è di natura più strettamente letteraria. Storicamente Radiguet ed i suoi amici tendono a situarsi su una linea di sviluppo del simbolismo, lungo la quale le conquiste di audacia e di rendimento espressivo a cui il simbolismo era giunto mediante esperienze rare, remote e vertiginose — vengono addomesticate a tradurre cose e pensieri più familiari. Le parole stesse senza che debbano rinunzare alla loro intensità ed alla loro musica pregnante e carica di allusioni, saranno cercate in un vocabolario più cotidiano ed affabile. Il gran vanto di questi poeti è di poter scrivere *promenades* dove Mallarmé notava *divagations*. Però se queste *promenades* comportano le stesse visuali e prospettive, sebbene contemplate in maniera più confidente, che le *divagations* — bisognerà pure che, con tutta la loro disinvoltura, rasentino gli stessi abissi: ed anche in questo senso « *chaque pas trompe la chute* ».

Ma, infine, se vogliamo capire l'attitudine spirituale per cui Radiguet si illude, e tenta illuderci, che un furbesco ammiccamento possa esprimere assai più cose che un limpido sguardo — che una fornicazione incompleta con la realtà possa riuscire più feconda di un coraggioso e pieno commercio con le cose di questo mondo, bisognerà che ci richiamiamo a certo costume che gode assai favore al tempo nostro. E' quel costume che potrebbesi, forse, chiamare *intelligentismo*, perchè rappresenta una morbida degenerazione dell'intelligenza, allo stesso modo come il sensibilismo era una corruzione della sensibilità. E consiste nel nobilitare e nello spacciare quali scoperte dell'intelligenza più educata, evoluta e cosciente, le sterili idiosincrasie, gli amorfi e gratuiti dati della sensualità. Per questa strada, si giunge a prendere sul serio i nostri divertimenti più inutili ed a valorizzare, come espressioni definitive e lampanti, quelle cifre oscure, quelle illuminazioni antelucane con cui, nel quasi inconscio, avevamo provvisoriamente battezzati taluni fatti che non eravamo riusciti a vedere in perfetta chiarezza. E, per esempio, Cocteau confessa che, a un dato momento del suo sviluppo spirituale, egli si era persuaso che tutti dovessero intenderlo quando, per definire certa tarantella di Chopin, egli diceva: « *La victorie du Prince Rataplan* ». Non è un caso che, proprio in questi tempi, sia venuto un Freud a permetterci di credere ai nostri sogni come a profonde rivelazioni della nostra vera personalità — e che Diaghileff, con i suoi balletti, ci aiuti ad indulgere alle nostre fantasie, facendo del mimo che si muove sulle musiche di Igor Strawinski, l'interprete autorizzato di tante patetiche nostalgie e di tante aspirazioni metafisiche, che non sapremmo affrontare direttamente, nella loro scoraggiante nudità.

I romanzi di Radiguet nascono in questo clima: console Freud o console Diaghileff, o qualche altro ancora che non cercheremo chi sia. E rassomigliano ai sogni, ma anche rassomigliano ai balletti. Segnatamente per il potere con cui riescono a riassumere in qualche sua attitudine secondaria, fuggevole e dimenticata, il più autentico e succoso carattere di uno « stile »: e, insinuando opportunamente quell'attitudine, quasi si trattasse soltanto di una trovata decorativa, risuscitano in noi le emozioni che avevamo provate di fronte a manifestazioni complete di quello stile. Così poteva accaderci, poniamo, di ritrovare d'improvviso, in un balletto, le armonie delle ceramiche greche o le pompose sagome e le gale e i pennacchi del « Louis XIV ». Non diversamente, Radiguet sa trasportarci, di colpo e per un attimo — sempre salvandosi dal pericolo del « pastiche » — tra le feste galanti di Dafni e Cloe; o sa precisare la gentilezza infantile di un amore tra due adolescenti, riassumendone tutte le ghiottonerie e le confidenziali espansioni con un accenno di natura morta tutta creme e biscotti e fior di latte. In questo senso, potremmo anche attrbuire qualche legittimità agli elenchi di *fonti* che taluno ha voluto stabilire per riconoscere le vere origini della ispirazione di Radiguet. Si parli pure del «Dafni e Cloe» e della «Princesse de Clèves» e dell'«Adolphe»; purchè non ci si guasti il gusto delizioso degli improvvisi richiami a celebri opere letterarie, che le pagine dei due romanzi non si sforzano di celare, ed anzi graziosamente offrono in vista. E se ritroveremo le scoperte psicologiche di Proust, spogliate di quella sospesa e cauta musica tra cui erano venute primamente in luce, meglio che a delle affinità tra Radiguet e Proust o ad uno sfruttamento di Proust da parte di Radiguet, penseremo all'abilità di un *metteur en scène* di cinematografo che per far *girare*, poniamo, un *film* dei Nibelunghi, riduca il patetico e melodioso incendio del colle delle Walkyrie ad un trucco di lampadine rosse, fiammelle d'alcool, stelle filanti e carta velina mosse dal soffio di ventilatori nascosti.

Non si presume di rivelare segreti di *atélier*, se si dice che un artista nell'operare è guidato assai imperiosamente da influenze, in apparenza, grosse ed esteriori, che su di lui esercitino altri artisti. E crediamo che, più d'una volta, il suono di certe frasi e perfino la materiale disposizione tipografica di certe pagine abbiano agito come modelli decisivi. Ora, anche a questo riguardo, il vero punto di partenza di Radiguet è Cocteau. Cocteau scatta invariabilmente da tutte le scatole a sorpresa che Radiguet venga presentandoci. E tutte le osservazioni che siamo venuti fin qui raccogliendo intorno a Radiguet, ci riportano a Cocteau. E le lacune che possono imbarazzarci quando pensiamo a Radiguet, si colmano tenendo presente l'opera e la figura e gli atteggiamenti polemici di Cocteau. Tanto vale, dunque, rimandare decisamente a Cocteau il nostro discorso.

GIACOMO DEBENEDETTI.

# NOTE su HEYWOOD

Dei drammaturghi elisabettiani, Thomas Heywood fu certo il più fecondo. « Io ho messo la mano, o almeno un dito, in dugento e venti drammi » ci assicura nella prefazione di una sua commedia. Numero forse esagerato se si pensa che sono soltanto ventitrè le commedie e i drammi di lui pervenuti sino a noi. Vero è che in quell'istessa prefazione, egli ci dice che molte delle sue commedie, passando per necessità di rappresentazione, per le mani di vari attori andaron smarrite: del che, tuttavia, non sembra darsene troppo pensiero. Le sue commedie egli le scriveva unicamente perchè fossero recitate; era uomo tutto di teatro, che compiva allegramente la sua bisogna di produrre scene per la Compagnia di cui, come Shakespeare, era anche attore: nè pare avesse ambizioni maggiori. Era scrittore rapido, improvviso, faceto. Componeva molti de' suoi drammi vagabondando di taverna in taverna, annotando la vita che gli ferveva attorno, senza troppe preoccupazioni d'arte, intento soltanto a far ridere e commuovere il suo pubblico. Eccelleva, soprattutto, nella rappresentazione della vita domestica del suo tempo dove metteva una specie di festosa e irruente cordialità, a volte degenerante nella farsa e nel grottesco. Il Lamb, che l'ebbe caro, lo chiama « uno Shakespeare in prosa ». « Egli non possiede l'imaginazione dello Shakespeare, ma in tutte quelle doti per cui Shakespeare meritò il titolo gentile, non gli era inferiore: generosità, cortesia, moderazione nel raffigurare il tumulto della passione, in una parola, dolcezza e gentilezza ».

L'Heywood non aveva la maestà crudele e scultoria del Webster, nè la strariparte sensualità del Ford, ma fantasia più ricca, maggior abilità nell'imbastire scene, intrecci, battute piene di trovate bizzarre. Il suo umorismo che serba ancora il sapore di quella gioconda cristianità delle *Miracle 's Plays*, è sereno e chiassoso, ma pronto a dar di volta d'improvviso in un'onda di sentimenti teneri e cavallereschi.; *Drollery and Passion*, potrebbe esser il motto di questo scrittore che incarnava così bene lo spirito di quell'Inghilterra dei Tudor, tra puritana e spassosa, in cui le violenze della rinascenza, la vita sfarzosa delle corti si mescolavano in un'atmosfera febbrile di dibattiti religiosi che portarono all'instaurazione del protestantesimo elisabettiano.

Naturalmente in tanta irrequietudine e sovrabbondanza di creazione non è a supporre che l'Heywood desse fuori opere perfette, il che fu un privilegio di natura riserbato solo allo Shakespeare. I suoi drammi, le sue commedie, nel loro complesso, sono organismi alquanto trasandati e farraginosi, e in nessuno propriamente è l'impronta del genio. I suoi soggetti sono, la più parte, tolti dalla vita cotidiana: le scene non hanno sviluppi elaborati, nè vi figurano caratteri vigorosamente scolpiti, situazioni sgorgate da una concezione filosofica dell'umanità o della natura. Ma dappertutto vi è profusa un'ammirevole ricchezza di intuizioni naturali, d'invenzioni sceniche: le battute d'un'*humour* sano e vivo o ricche di fresca tenerezza domestica, sono a mille ne' suoi drammi. Se gli fa difetto la facoltà della penetrazione shakepeariana, possiede in compenso una sincerità cordiale e un pathos cavalleresco che si guadagnano subito le nostre simpatie.

Questa sua allegra versatilità fa sì che di tante sue opere, una sola possa dirsi propriamente vitale e, forse, ancor oggigiorno, rappresentabile *A Woman Killed by Kindness*. « Tutta la abilità nel ritrarre la vita intima inglese » ci dice un suo biografo « la sua facoltà di saper innalzare la prosa fino alla soglia delle poesia mediante l'intensità dell'emozione ch'egli sa comunicare, la sua semplice arte nel metter a nudo i nervi della passione, qui appaiono nella loro pienezza. Questa commedia domestica ci commuove come cosa vera. Le sue scene sono scene d'ogni giorno ».

Frankford è la figura centrale del dramma. Nella sua dominata sofferenza, nella fiera dignità con cui sopporta il tradimento della moglie ch'egli teneramente amava, e che poi si trasforma in un vitale sentimento di giustizia e di punizione, questa figura ha qualcosa di virilmente cavalleresco di profondamente umano. Per il senso evangelico che guida le sue azioni, egli ci ricorda le figure di bontà e di biblica dolcezza delle antiche *moralities*. Anche il personaggio di Wendoll è felicemente scolpito, e noi assistiamo alla lotta che avviene nel suo animo fra il sentimento di gratitudine verso il suo benefattore e la passione sensuale per la giovine sposa, che « lo invade come un oceano, rovesciando le dighe ch'egli aveva eretto contro la sua furia ». Meno felicemente disegnata ci sembra invece la figura della moglie adultera : troppo improvviso è il passaggio dall'affetto e la devozione per il marito all'amore per Wendoll; ed anche la sua morte, pur così resa con sensi bellissimi d'accoramento e d'agonia, ci sembra un po' troppo subitanea.

Ma l'Heywood era un scrittore che voleva far svelto e non indugiava attorno a situazioni e caratteri che non gli venissero di primo balzo: quindi nello sviluppo dell'azione de' suoi personaggi, procedeva a lampi d'intuizione, come lo sospingeva il cuore e la fantasia. Tutto il dramma è tuttavia pervaso da un alto senso di verità umana, le scene sono piene di naturalezza e vigore; senz'avvedercene, per i sentieri semplici e verdeggianti di questa poesia dimessa e prosastica noi ci ritroviamo a prender viva parte ai casi di questo povero messer Frankford come fossero i casi di un nostro buon amico di casa.

Anch'egli, come buona parte dei drammaturgi inglesi del sedicesimo e diciasettesimo secolo attinse parecchi de' suoi casi ai novellieri italiani del tempo. L'intreccio secondario del The Woman Killed by Kindness (quello di Sir Carlo Mountford che, a pagamento del debito di riconoscenza verso colui che lo ha liberato dal carcere, offre in dono la sorella) è tolto di netto dalla Novella Quarantanovesima della Parte Prima del Bandello, rimaneggiata, più succintamente dal Sermini. Quantunque sarebbe cosa interessante osservare come il drammaturgo s'è giovato dei casi esposti dal novelliere, come li abbia modificati, come abbia trasformato in moti rappresentativi la materia del racconto, pure non è qui luogo opportuno per dilungarsi in tali confronti. L'identità sussiste intera, e non lascia luogo a dubbi.

Quanto all'intreccio principale del Dramma, non c'è riuscito trovarne traccia alcuna nella novellistica italiana d'allora. Noi scorgiamo, però, in quel curioso sistema di castigo usato dal marito offeso verso la moglie adultera, come una vaga reminiscenza della Griselda boccaccesca e anche un po' di quell'altra novella del Boccaccio in cui lo scolaro Rinieri fa languire la crudele Elena ignuda s'una terrazza al sole, per punirla d'avergli fatto passare una notte di gennaio nel suo cortile. Questi modi di vendetta, tra il sadico e il normalistico, dovevano essere un po' di moda nelle rappresentazioni e forse nei gusti del tempo. In ambedue i casi gli offesi nell'amore hanno adottato nel punire la donna la legge del taglione, castigandola con una specie di voluttuosa perfezione nel corpo e nell'anima.

***

L'Heywood produsse vari tipi di drammi, storici, domestici, romanzeschi. Dei ventitrè che ci restano di lui, quattro sono storie drammatizzate su antiche rozze cronache inglesi, intramezzati da episodi comici e patetici. Vi sono poi commedie prive di quell'elemento romanzesco ch'egli soleva aggiungere alla vicenda del dramma domestico: *Late Lancashire Witches* e *Wise Woman of Hogsdon*. Il secondo s'imposta sulle gherminelle e sugli espedienti di una cartomante, il primo svolge delle scene di stregoneria. In *Fortune by Land and Sea, The English Traveller, The fair Maid of Exchange* spiega la sua predilezione per casi e interni casalinghi, specialmente della vita di campagna, e per le avventure di capitani inglesi sul mare. In queste pitture d'ambiente l'Heywood era signore. Tratteggia con freschezza, ingenuità, umorismo goldoniano: si potrebbe chiamarlo un Hogatch della commedia. Poche scene di taverna, nel Dramma elisabettiano (e il Dekker ne ha di vivacissime) sono meglio arieggiate di quelle che figurano nell'introduzione dell'Atto I di *Fair Maid of the West*. Dramma d'intenzioni idealiste è invece *The Royal King and Loyal Subject* che tratta di un contrasto fra un Re e un Nobile del suo regno: in *Challenge for Beauty* è la storia d'una superba regina portoghese che si stima la più bella donna del mondo, ma, in fine della commedia, è costretta a riconoscere d'esser stata vinta in bellezza da una lady inglese, come gli ufficiali di suo marito erano stati vinti in coraggio e cortesia da un gentiluomo inglese.

L'Heywood scrisse pure drammi mitologici e classici, come allora eran di voga dopo i primi adattamenti inglesi ch'erano stati fatti sulle commedie italiane foggiate sul modelli di Seneca, Plauto e Terenzio. Il migliore di questi drammi è il *Rape of Lucrece*, una sorta di tragedia burlesca, una cronaca dialogata del ratto di Lucrezia moglie di Collatino e densissimo di fatti d'ogni sorta (la morte di Servio, il viaggio di Brutus a Delfo, il delitto di Tarquinio etc.). I caratteri vi sono alquanto insignificanti. Il più originale è quello di Valerius, *the merry lord among the Romains peers*. Questo nobile romano non fa che cantare, si esprime a canzoni, canzoni di taverna, nenie funebri, canti d'amore e di strada, improvvisando quolibets e nomignoli su tutti e in ogni occasione: insomma una geniale parodia della romanità. *Golden, Silver, Brass* è un'altra commedia in cui l'Heywood ha drammatizzato antiche leggende seguendo massimamente Omero ed Ovidio.

Della vita dell'Heywood poco si sa. Era nato nel Lincolnshire e, pare, di buona famiglia. Cominciò a scrivere pel teatro nel 1596, e nel 1598 lo troviamo già accreditato come attore nella compagnia Haslowe. Sembra che vivesse fino a tarda età, ma ignoriamo l'anno della sua morte. Le sue commedie erano frequentemente rappresentate al Red Bull 's Theatre, uno de' più vecchi teatri di Londra, frequentato anche da James I e dalla sua corte.

CARLO LINATI.



# EPILOGHI

Se oggi guardiamo allo stato delle cose e delle lettere in Italia, scorgiamo nel quasi infernale disordine un tale protendersi d'anime dannate, affaticate a gridare il testo ritradotto e rintracciato di qualche grande teoria, a urlare magari le sole sillabe di qualche grande nome, con la speranza angosciosa di essere, di esistere, di affermarsi in quelle, che si conclude volentieri potere essere questo, per noi che ci sentiamo fuor del disordine, il secolo per eccellenza della placida ironia, delle scontentezze comuni, confessate e ritmate sino alla relativa felicità, delle buone raccolte possibili solamente a lasciarsi risdrucciolare indietro sulla strada degli avi, ora che bene o male la via della tradizione l'abbiamo rimbroccata.

La vita è, sì, una cosa all'osso, ma siamo arrivati al gusto della cosa poverella e scarnita sino quasi al punto che l'opulenza finirebbe con l'esserci spiacevole.

Diamo un'occhiata a quella bolgia che ci fa così contenti del nostro cantuccio.

Quelli che si mantennero dignitosamente estranei al fenomeno futurista senza essere, per questo, meno nietzchiani, a modo loro, nè meno romantici, erano e sono ancor oggi dei crociani in contraddizione col crocianesimo, vale a dire che manca loro l'ordine e la chiarezza ammirabili del Croce, e, soprattutto, l'aver costruito l'edificio, che è del maestro e per l'esistenza del quale anche la critica di lui assume un valore e si illumina di un significato. Essi esercitano una critica di apparente origine filosofica che non poggia, però, sopra nessuno stabile sistema, e spesso succede loro di sbagliare una impressione, un brivido lirico, per un argomento critico e magari una scoperta archeologica o storica.

Quando ciò avviene, non c'è per essi problema più dilettoso che trovare, per quell'impressione, due o tre nomi che si prestino, appunto, alla fattura di un parallelo o di non importa quale altra costruzione critica capace di servire da formula mnemonica per il ritrovamento dell'impressione stessa.

E' facile comprendere come tali uomini non arrivino a risolvere mai una sola delle loro possibilità: sono i romantici ai quali è negata ogni sensualità profonda, ogni sospetto di quel che possa intendersi con la parola maturazione,o i genialoidi e i fantastici che si vantano di genialità e di fantasia gridando la croce addosso ai professori e ai pedanti che hanno l'unico torto di trattare i loro stessi argomenti, quelli sui quali essi piombano per pura combinazione, con più diritto di loro e con un metodo più rigoroso.

Un crocianesimo, come si vede, disgraziato assai!, ed è, purtroppo e senza purtroppo, il solo crocianesimo conosciuto.

Il fenomeno del quale abbiamo parlato abbraccia d'altronde un numero di persone e di casi così grande da non restarci molto spazio per altre definizioni. E non è meraviglia, in questo paese che sino a pochi anni or sono non ha avuto una scuoletta, un gruppo, un nucleo di persone che dessero a divedere una possibilità di comprensione adeguata dei fenomeni spirituali e letterari, che all'ombra di Croce, all'ombra dell'uomo più basato che abbia l'Italia, abbiano potuto vivere largamente tutti i rappresentanti della nostra mediocrità. Un'altra divisione potremmo farla nell'ambito delle influenze esercitate da Gabriele d'Annunzio.

Ma Gabriele d'Annunzio, appunto per la sua caratteristica di non ragionare e di non fornire spiegazioni spicciole delle sue attività, quasichè volesse vendicarsi in un modo sottile di quelli che gli furono e gli sono avversari di piccole ragioni, ci condurrebbe in un campo troppo delicato e sensibile. Basti dire ch' egli è potuto giungere, per dare un'apparenza di giustezza a quanto dicevano i suoi competitori, sino a fornir loro un materiale d'accusa insperatamente abbondante di pagine false, manierate, di letteratura decorativa e decorazionistica, sempre però potendo dimostrare come in ognuna di quelle pagine ci fosse almeno una riga, un punto, un accento, abbastanza pieno di esperienza e di forza perchè non si potesse sperare di superarlo. (Si noti che adoperiamo questa ingenua parola in un tempo di *superatori*).

E' certo infine che per discorrere delle influenze esercitate da Gabriele d'Annunzio non parleremmo di volgare dannunzianesimo; e ci toccherebbe quindi di tirare in ballo quei poveri diavoli già castigati, nati in un'epoca infelice, che nella vita sudarono dei sudori non spregevoli per essere classici, saporosi con semplicità e italiani, e che, per il dono di raggiungere una decente toscanità di lingua dovettero rassegnarsi a comparire, in sostanza, come i Da Verona di svariate religioni e manie.

Con D'Annunzio entreremmo nel terreno di un giuoco crudele, quantunque legittimato ed anche ammirevole, e non ci sentiamo di parteciparvi, prima perchè gli uomini che oggi soffrono delle sue *railleries* tanto più feroci quanto più rimangono inespresse e piuttosto che da lui scaturiscono dalla realtà dei fatti, sono i maestri, conosciuti di viso e di scapaccione — quelli che ci ricordano e forse ancora si fidano di noi — dei nostri primi balbettamenti; poi perchè l'influenza dannunziana, così come noi la vediamo, non costituisce un fenomeno fondamentalmente diverso da quello crociano che ci siamo studiati di definire in breve.

La grandezza, magari effimera, dei modelli troppo vicini voluti raggiungere di colpo, ha provocato lo sfacelo delle nostre ultime generazioni, la sete e l'aspirazione e una grandezza intesa alla Byron. Ma oggi, se Dio vuole, chi domanda rifugio al ritmo di una prosa manzoniana per le proprie esercitazioni, non inutili, e forse nemmeno sprovviste di un certo significato assoluto, chi si riaccorge della grandezza modesta, ma vera e miracolosamente offerta di un libro come il *Bouvard et Pecuchet*, raccoglie un tale patrimonio di placida ironia da soddisfarci nel motto:

« La vita è una cosa all'osso ».

RAFFAELLO FRANCHI.

# I volti del nemico.

Ho visto anche stamane il mio nemico. Egli non sa che sono io, quello che tutte le mattine incontra, quando esce di casa. Siamo venuti ad abitare la stessa casa; ma le nostre ore sono opposte. Quando lui esce, io rientro.

Appena saprà che sono io, mi guarderà con uno sguardo fiero, il suo busto si drizzerà, il suo passo si farà più franco e spedito e la sua mano stringerà più fortemente la borsa di pelle, che lo fa somigliare ad un avvocato.

Ma ancora non mi conosce e mi guarda come ogni altro uomo. Il suo sguardo erra cercando un altro sguardo compassionevole. Gli anni lo hanno curvato. Una pancetta sporge in fuori. I piedi camminano per loro conto, spalancati, come se volessero fuggire in opposte direzioni. Sul suo volto ogni passione e ogni delusione ha lasciato le sue tracce, e c'è una ruga per ogni vizio e una borsa per ogni dolore.

Quando saprà che sono io, si ricorderà che deve odiarmi, che io sono il suo avversario, che ognuno di noi ha scritto all' altro delle parole atroci, cercando le più pungenti e velenose nel proprio vocabolario. Allora la sua pelle si stenderà, il suo occhio parlerà fierezza, la sua pancetta si smagrirà e i piedi cercheranno la posizione del passo militare, ricordandosi di sostenere fieramente una persona.

***

Ho visto raccogliersi nel vallone i prigionieri che abbiamo fatto. Fino a ieri non avevo veduto i nostri nemici. Oggi il primo manipolo è qui, fra le nostre mani.

Siamo stati dei mesi a indovinarci e a guardarci un po' da lontano. Se uno di loro si dimenticava di stare nascosto, poteva accettare che non si tirasse; ma come per tacita intesa uno di noi poteva sollevarsi un pochino dalla trincea, senza esser colpito. Noi vedevamo al crepuscolo scendere un asino con due soldati, che portavano la mensa ufficiali; e lo stesso avveniva da parte nostra. Nessuno tirava alla mensa ufficiali. Ma se i muli erano due, ma se i soldati erano tre, allora il fuoco partiva dalle trincee, ed essi scomparivano nelle pieghe del terreno.

I nostri nemici, dicevamo, hanno scarpe buone; mica come le nostre! Essi non vivono nel fango, come noi. Hanno comode trincee, e quando fa freddo le riscaldano. Se no, come farebbero a starci? Come tollererebbero quello che noi tolleriamo?

Oggi finalmente li ho davanti, vicini, eccoli qui, sfilano di qui. Il cadetto che li guida è ferito alla coscia, e tiene il fazzoletto insanguinato sopra la ferita, proprio come il nostro aiutante maggiore, che han portato via or ora. Le loro scarpe sono rotte, come le nostre, i loro vestiti coperti di fango, come i nostri, e sui loro volti c'è la stessa specie di letizia rassegnata di quel nostro ferito, che mi è passato accanto a balzelloni, come uomo che aveva ricevuto tanto da « chiamarsi fuori » per un pezzo. Il freddo, le insonnie e le ansie che tesero disperatamente quei volti, oggi li hanno abbandonati per un pezzo, ed essi sembrano tutti gravemente preoccupati di riposare.

***

Ho riveduto dalla serratura della porta che dà nella vicina camera d'albergo l'uomo che mi ha portato via mia moglie. Scriveva una lettera e piangeva. Su quel volto di bel ragazzo, abituato ad essere felice ed a non trovare difficoltà nella vita, le lagrime facevano uno strano effetto, come una corona di perle sulla testa di un povero. Finalmente si animava e pareva umano quel volto, che avevo visto sempre vuoto d'ogni sentimento profondo e d'ogni tensione superiore.

Quante volte ho invidiato la sua felice rapidità di risposta, le sue spiritosaggini ora impertinenti ora leziose, la sua eleganza di ballerino, il modo sicuro e trionfale di entrare in un salotto, la sua memoria di tutti i nomi di tutti i titoli e di tutti gli onomastici che lo rendevano l'idolo delle signore di ogni età!

Ora piangeva più di quello che io piangessi, il giorno che mia moglie mi aveva lasciato, perchè io non potevo stare molto solo a piangere, per via dei ragazzi. E che cosa curiosa! Ora che egli piangeva scrivendo quella lettera e lo vedevo così di tre quarti, scosso ogni tanto da una crisi di singhiozzi, mi pareva che mi somigliasse un pochino, scorgevo nei suoi lineamenti qualche cosa che mi pareva di trovare in un mio vecchio ritratto di quando ero più giovane e ancora non avevo sofferto abbastanza per prendere il volto di uomo.

GIUSEPPE PREZZOLINI.



PIERO GOBETTI *Direttore responsabile.*

Soc. An. Tip. Ed. « L'ALPINA » - Cuneo

# IL BARETTI

LA RIVOLUZIONE LIBERALE
Settimanale
Editore PIERO GOBETTI
*Abbonamento annuo L. 20 - Estero L. 30*
*Un numero L. 0,50*

QUINDICINALE EDITORE PIERO GOBETTI TORINO VIA XX SETTEMBRE, 60

ABBONAMENTO Per il 1925 L. 10 Estero L. 15 Sostenitore L. 100 Un numero separato L. 0,50 CONTO CORRENTE POSTALE

Preghiamo vivamente tutti quelli che riceveranno questo numero di mandarci subito l'importo dell'abbonamento o di respingerlo

Anno II — N. 4 — 5 Marzo 1925





## Presentazione di Stefan George

Vent'anni fa, era solo una piccola cerchia di persone ad onorare in Stefan George il più grande poeta tedesco dai tempi di Hölderlin.

L'ammirazione che gli si portava, era un culto esoterico. Il pubblico e la critica ufficiale nulla sapevano di lui, o se pure qualcosa sapevano, si trattava di una leggenda, che nulla aveva a che fare colla realtà. Si vedeva in George un esteta, un simbolista, un freddo marmoreo, stanco, raffinato cercatore di bellezza. Tutto a dir vero, il poeta stesso aveva fatto per circondarsi di silenzio. I «*Blätter für die Kunst*», l'organo della sua scuola, il cui primo quaderno apparve nell'ottobre del 1892 (l'ultima serie sinora uscita è del 1919), portava sul frontispizio l'avvertenza: «Questa rivista ha un cerchio chiuso di lettori, convitati dai soci». I volumi di versi di George apparvero in edizioni limitate, costose, fregiate da Melchior Lechter, un seguace tedesco di William Morris, e s'annoverano oggi fra le più care rarità della moderna letteratura tedesca. Più tardi ne vennero fatte edizioni meno dispendiose (tutte apparse presso l'editore Georg Bondi a Berlino), ma anche queste edizioni esistono veramente solo per colui che lo sa. Poichè l'editore non pubblicò mai annunci. Questo cosciente e voluto riserbo è una condizione molto significativa per George: una nobiltà, che gli vietò il mercato; una fede nella sacra dignità della poesia; un orgoglioso disprezzo per lo spirito del tempo e per l'esercizio letterario. Per decenni la poesia di George fu un «hortus conclusus» noto solo agli iniziati. La carriera di questo poeta offre l'esempio, unico nella letteratura moderna, di un genio al quale è riuscito d'affermarsi senza la più piccola concessione alla stampa, alla réclame, al commercialismo, Certo, vien fatto di pensare in ciò a Mallarmé, che tenne lo stesso contegno di fronte al pubblico, e tuttavia oggi possiede un posto suo, e che non potrà perdere, nella schiera dei grandi poeti francesi. Tanto più è lecito ricordare Mallarmé, che George sentì profondamente l'influsso di lui. Poichè il giovane poeta tedesco trascorse a Parigi anni decisivi; egli appartenne al *cénacle* di Mallarmé, lo ha tradotto e ha scritto su di lui. Le sue prime opere, p. es. «Algabal» mostrano l'affinità dei suoi inizi con lo spirito del simbolismo francese.

Ma, ciò detto, solo più nettamente si palesa l'essenziale diversità, che esiste fra Mallarmé e George. E' vero che Mallarmé sia oggi un classico della «poésie pure», ma la sua poesia rimane — nonostante Paul Valéry — simile a un viale laterale e solitario della letteratura francese. Lo sviluppo di George condusse a tutt'altri lidi. Egli è divenuto il poeta riconosciuto della sua nazione. Le sue opere son il breviario della gioventù tedesca, la sua influenza ha penetrato tutti quelli che si trovano nel vivo movimento dello spirito tedesco. Gli è toccata la parte del profeta e del veggente. Nessuno, anche fra quelli, che si oppongono ancora alla sua azione, può più contestare che egli, ed egli solo, sia la figura spirituale centrale della Germania odierna.

Donde nasce questo singolare mutamento? La fortuna crescente di George obbedisce ad un'organica necessità. Essa somiglia ad un seme, che lungo tempo matura nel silenzio e nel segreto, per poi al tempo predestinato portare mille volte il suo frutto. George seguì solo la sua legge propria, che ad un tempo era una legge del destino. Egli doveva appartarsi per realizzarsi appieno. Ma quando la sua maturità fu compiuta, quando il fiore invigorì nel frutto, allora la sua parola si rivelò come la voce di tutta una età e di tutto un popolo. La sua vita remota fu la necessaria condizione della sua missione nazionale e mondiale. Il suo creduto estetismo fu solo il preludio di un messaggio etico-religioso, di una saggezza e di un insegnamento, che dovevano alimentarsi alle più profonde remote sorgenti, per diventare espressione essenziale di una nuova umanità, evocata dal poeta. Il cammino di George condusse dalla monodia lirica all'inno corale.

Per la prima volta ciò divenne palese, quando Stefan George nel 1907 fece uscire il «*Siebente Ring*». In questo volume egli condusse a termine il rivolgimento dalla lirica interiore a una poesia profetica, che chiamava dinnanzi al suo giudizio tutte le forme della vita contemporanea. La prima composizione di questo volume è intitolata «*Das Zeitgedicht*». George si poneva qui di fronte al suo tempo. Egli usciva fuori dal suo isolamento e strappava il suo velo. Il suo era un appello immediato. Egli sguainava la spada.

*Ihr meiner zeit genossen kanntet schon*
*Bemasset schon und schaltet mich — ihr fehltet.*
*Als ihr in lärm und wüster gier des lebens*
*Mit plumpen tritt und rohem finger ranntet:*
*Da galt ich für den salbentrunknen prinzen*
*Der sanft geschaukelt seine takte zählte*
*In schlanker änmut oder kühler würde*
*In blasser erdenferner festlichkeit.*
*Von einer ganzen jugend rauhen werken*
*Ihr rietet nichts von qualen durch den sturm*
*Nach höch estem first-von fährlich blutigen träu-*
*(men.*
*«Im bund noch diesen freund!» und nicht nur*
*(lechzend*
*Nach tat war der empörer eingedrungen*
*Mit dolch und fackel in des feindes haus...*
*Ihr kundige las't kein shauern-las't kein lächeln*
*Wart blind für was in dünnem schleier schlief.*
*Der pfeifer zog euch dann zum wunderberge*
*Mit schmeichelnden verlibten tönen-weis euch*
*So fremde schätze dass euch allgemach*
*Die welt verdross die unlängst man noch pries.*
*Nun da schon einige arkadisch säuseln*
*Und schmächtig prunken greift er die fanfare*
*Verletzt das morsche fleisch mit seinen sporen*
*Und schmetternd führt er wieder ins gedräng.*
*Da griese dies als mannheit schielend loben*
*Erseufzt ihr: solche hoheit stieg herab!*
*Gesang verklärter wolken ward zum schrei!...*
*Ihr sehet wechsel—doch ich tat das gleiche.*
*Und der heut eifernde posaune bläst*
*Und flüssig feuer schlaudert weiss dass morgen*
*Leicht alle schönheit kraft und grösse steigt*
*Aus eines knaben stillem flötenlied.*

Ma questo era solo un inizio e una prima battuta. Il pieno messaggio di George venne col volume di poesie susseguente: «*Der Stern des Bundes*». Il libro apparve nel Gennaio 1914. Era un libro profetico. Esso conteneva il presagio della guerra. Insieme col «*Faust*» pellegrinò in più d'uno zaino di soldato, verso la Francia. Esso racchiudeva, come mi disse qualcuno nella primavera del 1914, «a ogni domanda, una risposta».

Non può essere intendimento di queste righe di render qui il messaggio di George. Loro scopo può essere solo quello di additare l'opera a coloro che sono lontani. Un libro intero sarebbe necessario, per esaminare il contenuto e il significato dell'opera di George. Io mi debbo limitare a poche osservazioni complettive.

Stefan George è, dopo Nietzsche e dopo Hölderlin, uno dei grandi profeti tedeschi, che dall'intimo composero l'immagine di un mondo ed invocano la sua realizzazione. Essi l'esigono da una nuova generazione, che di nuovo cerchi la via verso i fondamenti ultimi della vita. George è nella poesia odierna d'Europa, l'unica figura, che realizzi l'idea del «*vates*». Egli è *vates* nel senso di una religione orfica dei misteri. I suoi istinti sono pagani, ellenici. Ma il suo fervore è gotico. Egli ci ha dato una impareggiabile, seppur frammentaria, traduzione di Dante. Ma ciò che egli scorge ed ammira in Dante, non è il misticismo trascendente del Cattolicismo, ma l'eroicizzazione dell'uomo. L'opera di George è una fusione di religione greca del corpo, e di estasi gotica dell'anima. Il lato estetico qui diviene metafisico.

George è nato nel 1868 a Bingen sul Reno. Sua patria è la Germania romanizzata. Egli celebra il «soffio romano» del Reno. Tributa l'omaggio ai Cesari. Egli è un romano-germanico di nuova specie. Sui monti della sua patria cresce della Germania il più nobile vino. Così Dioniso s'accompagna ad Apollo. In qualunque modo ci si voglia mettere di fronte a questo poeta — si deve intendere, che qui hanno conchiuso un patto non mai veduto sinora, antichissime forze religiose di provenienza pagana e cristiana, fuse dalla potenza artistica di un genio che ha rinnovato il linguaggio del suo popolo.

Per lungo tempo George era tenuto per incomprensibile: la novità e la concisione del suo modo di esprimersi destavano meraviglia. Il suo verso è un estremo di condensazione. E come il verso così la strofe e la poesia tutta. Una brevità lapidaria è una delle caratteristiche del suo stile. La sua forma è architettonicamente severa, e la costruzione delle sue opere è dominata da un misticismo dei numeri, come lo troviamo nella «Vita Nova» di Dante. Ritmo rima e composizione sono di una rigorosa conformità alle regole e si astengono da tutte le libertà del moderno arbitrio. Ma la struttura severa e dispotica della sua poesia è tuttavia capace di accogliere le più delicate gradazioni di un sentimento sfuggente, e la vampa ardente della passione.

La poesia di George non è romantica. Essa è dominata da un ethos virile e coraggioso. Celebra l'uomo, forte, nobile, bello. Rinnova l'antica idea della calogatia. Essa combatte la scissione di Natura e Spirito, del corpo e dell'anima, del tempo e dell'eternità, dell'umano e del divino. Annunzia un'unità al disopra di queste antitesi. Il divino è per George soltanto reale, se s'incarna. L'umano solo per lui ha valore se, nel terreno, si divinizza. L'uomo eroico è per lui la più alta realizzazione delle forze del mondo.

George è un avversario di tutti gli ideali moderni, dell'Aufklärung, della democrazia, del socialismo. Ma con ciò è tutt'altro che un tradizionalista. Veramente diresti ch'egli possieda un rapporto immediato colle occulte potenze. Egli crede che in ogni animazione storica il divino in nuova forma si riveli, e venga annunziato nuovamente dal vero profeta. Ma al disopra di ogni mutamento dei tempi egli scorge eterni originali rapporti di amore e di comunione, di Signore e discepolo, di adorazione e di ubbidienza, che si rivelano in mutevoli aspetti della vita. Il poeta è per lui il custode di quella suprema forma di saggezza, che solo colla consacrazione viene raggiunta. Anche chi non può condividere la fede di Stefan George, deve inchinarsi alla grandezza della sua personalità e alla potenza artistica della sua opera.

ERNST ROBERT CURTIUS.

*Heibelberg, Febbraio 1925.* (Scritto pel Baretti).

## Enrico Thovez.

Quando Enrico Thovez pubblicò, nel 1910, «*Il pastore, il gregge e la zampogna*», parve ad alcuni che la cultura giovane, con quel libro, si contrapponesse all'insegnamento classicistico del Carducci e volesse impedire lo svolgimento d'una rinascenza che appunto dal Carducci doveva prendere le mosse. Adesso è probabile, che non riesca difficile intendere quel libro — che era un manifesto romantico — come una delle più significative espressioni, e la più legittima derivazione, dell'influsso carducciano; documento conclusivo di un periodo che indicava la tarda maturazione del romanticismo italiano. Il Thovez interessò molto, fu molto discusso; ma restò preso nell'equivoco. Egli stesso credeva di aver detto una parola nuova e di essersi schiusa la via ad un'affermazione personale nel campo della creazione. Quel libro aveva le intenzioni di una prefazione al poeta; ma il poeta non c'era e fu probabilmente esaurito dalla preoccupazione di determinarsi in un ordine critico che alla poesia doveva restare estraneo. La nuova generazione, invece, aveva realmente superato il carduccianesimo e iniziava attraverso un rapido esame delle esperienze compiute fuori d'Italia e particolarmente in Francia, le sue ricerche d'una lirica pura. Il Thovez era destinato a restar tagliato fuori da questa storia in gran parte fallimentare, perchè aveva troppo gusto per rimetterceło e non era più tanto immaturo per pensare a formarsi una nuova sensibilità.

Rimase, dunque, estraneo al movimento letterario, il cui centro si è spostato a poco a poco da Firenze, a Roma, a Milano; e i giovani non ebbero più occasione di riferirsi a lui. La sua attività, d'altra parte, sembrava colpita dalla malinconia di non aver trovato sbocco nel canto, e prese il tono signorile ma dilettantesco d'un esercizio appartato e dignitoso d'uomo fine e colto che è stato abbandonato dalla passione e dalla persuasione. Le prose «di combattimento» successive al *Pastore* avevano un tono estetico: non obbedivano a una necessità intima di pensiero. Non avevano un centro e non miravano ad una organicità. Thovez era rimasto una promessa, che non poteva essere adempiuta. Perchè era un epigono. I suoi saggi lirici erano sulla linea di sviluppo metrico e formale delle *Odi Barbare*, i suoi saggi critici si esaurivano in una ricerca di sincerità che, come valore sentimentale e psicologico, non valeva di più della dedica carducciana alla «piccola Maria». Non aveva condannato Petrarca?

La notizia della sua morte è trascorsa, come le altre che la cronaca ci porta dal passato, con molta tristezza ma quasi silenziosa. Thovez valeva più della sua opera. La commemorazione può anche non parer generosa. Ma nessuno in Italia ha potuto dir diversamente. Thovez, che noi amammo, è veramente morto.

LUCA PIGNATO.

## Lettera sentimentale di Pilade.

*Caro Oreste,*

*i familiari fantasmi, sono forse, a tentarmi? o una necessità sconosciuta? o lo sgomento piuttosto, umano, della vita fuggente e del tempo disperso? Io Pilade per te, Oreste, non fui forse dapprima ne non un espediente o un pretesto: chè, più che d'un pubblico, t'importava un filo seppur tenue di simpatia, materiata però e precisa. Ma poi che scopristi in me l'Amico, qualcosa di più che l'interlocutore obbligato, che il lettore tacito e attento, che il corrispondente segreto e fedele, le cose mutarono un poco; ed ora ti sei andato facendo più discorsivo e facile, e tutto mi fa sperare che tu vada via via lasciando il tono della ribalta per quello dell'intima conversazione.*

*Se, come dici, il mio silenzio è tacita condizione fra noi, a tentarmi di romperlo saranno stati davvero i demoni. Ma rassicurati: chè tosto saprò rientrarvi e per sempre. Nè d'altra parte, per la naturale impossibilità d'uscire da una cerchia di pensieri che considero per me solo importanti (ed è questa che mi persuade al silenzio) nulla troverai nel mio discorso che possa esser o parere un tentativo d'impormiti — che dico? di stolto proselitismo.*

*Per me, può essere ch'io sia un mistico, come si dice, della pagina bianca; certo, intanto, sono un ozioso, che attende, forse, che il Signore lo allochi all'ultima ora per la sua vigna. Non ho abdicato, nè rinunziato, poichè ho fiducia in Dio. che è buono. Ma, libero e solo, sino ad oggi non ho conosciuto altra legge che non sia della mia volontà, esigente e mutevole. Neppure il silenzio, se ben guardi, è una legge, ma una necessità cui piego, docile, paziente e consenziente, il capo. Fui orgoglioso un tempo e certo peccai gravemente. Ora credo di non esserlo più. Oscurità profonda del cuore umano! Rammenti, Oreste. i sogni d'allora? Come vasto, come aperto dinanzi a noi il mondo! Grandi azioni ci chiamavano, e una bella fiducia nelle imprese promesse. Ma l'ampiezza dell'orizzonte ci smarriva, e vanamente attendevamo che, sulla linea uguale. all'intorno, la terra emergesse. Oggi, tu dici, l'umore dei tempi ci penetra. Certo, l'inquietudine d'allora è venuta via via quietandosi in una lunga pazienza. Ma se su me stesso rifletto, Oreste, mi persuado facilmente che nulla, questa facile pazienza. è se non la vecchia connaturata pigrizia. Uguale, se non più grave di quello d'orgoglio, è il peccato di compiacenza, e porta con sè la sua pena. Troppo caro prezzo sarebbe pagare coll'irrigidimento la quiete raggiunta; a mezzo cammino imbrancar cogl'ignavi. Ah! se ancor ti riesce di evadere, Oreste, esci, fuggi all'aperto. Danza, mantieniti agile; guai se nell'immobilità comincia a stagnarti il sangue. Cambia figura piuttosto, secondo che dice Pascal:* Changer de figure à cause de notre faiblesse. *Ma se non ti mantieni svelto e leggero, ah! se ti chiudi nella stanza, vedi che ti intorpidisci, divieni obeso e pesante, e vanamente dalla tua finestra verrà il richiamo del cielo azzurro e della nuova primavera.*

*I libri! Sempre l'erudizione m'è pesata, ma di fronte ad essa provavo un tempo un senso di shigottimento misto d'ammirazione e di vaga ripulsa. Oggi, di pochi libri e di poche letture mi appago; al frutto dell'albero della scienza non cercherò più di gustare. A te, Oreste, posso narrarlo. Dapprincipio non mi volevo dar pace d'esser pessimo lettore; tant'è, che in ogni periodo inciampavo; spesso, a mezza pagina, m'accorgevo di esser rimasto colla mente alle prime parole; mi costringeva a ricominciare da capo capitoli interi. Questa lentezza, quest'apparente difficoltà, non che rassegnarmici, sono giunto oggi ad accettarla come essenziale e necessaria. Poche cose vere oramai bastano alla mia economia; che dico? una sola. E quella tale che volta a volta mi riempie di sè come stretta a me la tengo, come mi vi affido... Disamore, rinunzia? o non forse un inizio di saggezza, un addio per sempre a romantiche effusioni?*

*Dopo tutto, a me, tu lo sai, di letteratura poco importa. D'una morale? M'hanno detto che altri, oggi, forse molti, sentono il bisogno di questo terreno solido; che, pellegrini essi pure, si son messi in cammino. Ma ancora non li conosco, e i miei pochi amici veri, quelli, il cui tono non offende, la cui certezza se raggiunta non appare insolente, sono fuori del tempo. Non sono tuttavia così lontani come si vorrebbe credere. Furono detti, con una parola ambigua, moralisti. Un termine comune li ricongiunge a taluni moderni continuatori: ma la differenza è nel fine perseguito. Questi si son dati al* culte du moi; *quelli lo dissero,* il moi, haïssable. *Me se ti fai più da presso, vedi come, contemperata di rigida austerità giansenista la ricerca, il* moi *costituiva già tutto il loro mondo. Con Dio, s'intende. Conoscere la miseria dell'uomo per render più grande la parte di Dio; conoscere la forza dell'uomo per trovare la via della liberazione: ecco l'uguale e dispari assunto;* « L'homme, *disse Vauvenargues,* est maintenant en disgrâce chez tous ceux qui pensent, et c'est à qui e chargera le plus de vices; mais peut-être est-il sur le point de se relever et de se faire restituer toutes ses vertus... et bien au delà ». *Ma Nietzsche, in questo* au delà, *vanamente ha cercato di vivere; la gioia vi è troppo forte perchè in petto umano possa durare. Oreste, Oreste, come uscire da questo vicolo cieco? Un desidero di fiducioso abbandono ci spinge, una chimera di cose durevoli e definitive, che poi l'inquietudine ti rende insopportabili non appena fan mostra d'esser stabilite. Le* « nourritures terrestres »? *Vanamente ho cercato di cedere, fervido, alle loro lusinghe. Prima d'averlo tentato, l'amarezza avevo del gioco. Bisogna dunque, secondo la grande parola, imparare ad amare. Ma se per amare le creature, bisognerebbe che nulla si frapponesse alla felice immediatezza del tuo senso; ed ecco invece che il* moi *gonfia, cresce, si allarga a dismisura e riempie ogni cosa di sè, sino a toglierti la vista del mondo: ed esso non lo puoi amare, poichè è* haïssable. *Dov'è mai il documento che lo giustifica, la carta che lo autorizza ad andare per le vie terrene? Ah! oggettivarsi una volta, dimenticare una volta sè stesso, riuscire a parlare in terza persona! Rammenta, Oreste, quando ci scrivevamo, il tono astratto delle mie lettere, e come personale sempre il mio discorso. Signore, chi mi libererà da me stesso?*

*So bene che per i moralisti questa vista della natura corrotta, sola, contava; chè sol col rientrare,* en se faisant une extrême violence, *in sè stessa, l'anima può imparar l'umiltà. Oggi l'umiltà stessa non è sovente che un passeggero fervore. Ma tu ben sai che quando il fervore ricade rimane l'amara tristezza; e, fatto cauto oramai, cerco di star contento di un onesto commercio. I pochi libri che ancor leggo sono vagliati con cura. Nessuna intemperanza voglio che vi sia; ma un giusto senso dei limiti, una modestia sostenuta e cosciente. Ci deve guidare un'intelligente diffidenza verso i sentimenti troppo vaghi e ingiustificabili, ma ad un tempo verso le cose troppo chiare e troppo facilmente spiegate. Se la lettura di tali che furono i nostri maestri prediletti mi riesce oggi, Oreste, impossibile, la ragione n'è questa soltanto: che un mondo tutto risolto mi è inaccettabile, e che un'opera in cui una cruda luce penetri i più remoti angoli spazzando ogni ombra, ogni mistero, mi par voglia orgogliosamente obliare ciò che di ogni libro deve per me essere la parte essenziale: quella che abbiamo convenuto di chiamare, la parte di Dio.*

*Ci siamo domandati a lungo, Oreste rammenti?, come questa parte abbia a farsi, senza che s'aprano le dighe all'onda romantica. Se ancor oggi ciò ti preoccupi non sò; per me, il sentimento che la possibilità di un giusto adeguamento esiste, sta divenendo certezza e coincide con la riscoperta, salda realtà, di una cultura cristiana. Quanto questa via ci ricolleghi alla nostra terra ed alla nostra gente, lascio che tu me lo dica; ma so bene dove avrei da rivolgermi se mi vedessi impegnato ad addurre i miei testi.*

*Ovunque saremo per volgere i nostri passi, Oreste, questa della moralità è una domanda che ancora m'assilla. Mi riconosco dunque cattolico, se, la questione delle opere e dei meriti conserva ancor oggi per me tutta la sua gravezza, nonostante ogni eresia. E, se ti piace, riconoscerò qui ancora, un accento — ma di tutti il più disconosciuto — d'Italia, nostra antica terra.*

*Vedi il Conquistatore, come sicuro il suo passo quando scende dall'espresso internazionale, per le nostre vie; il suo volto esprime la serena fiducia e la tranquilla indifferenza di chi possiede realtà semplici e chiare; poggiano i suoi piedi sulla terra, questa piccola terra attorno alla quale i mari son poco più d'uno stagno; irraggia intorno a sè veramente, — come un'aureola —* « la santé de sa noble machine ». *Dio è con lui; se sorgesse un Hegel della sua gente direbbe che lo Spirito Universale ha eletto — oggi — il suo popolo. Rammenti, Oreste, le nostre impressioni quando ci avveniva di sentirlo di fronte, questo altro e nuovo mondo: viaggiatori in kniker-bockers giù per la penisola — films di Los Angeles al cinematografo, avventurose, a lieto fine, morali? questo senso indefinibile che ti dà lo spettacolo di una bella e perfetta salute, che farà (o Jean Cocteau!) del marinaio sulla banchina del porto, della giocatrice di tennis a Houlgate, domani, un* « souvenir de tristesse »?

*Molti oggi abbracciano, entusiasti, la morale nuova; vogliono provarsi anch'essi a marciar disinvolti. Dicono che grandi cose si preparano. Quanto a noi, così poco chiediamo, che forse potremo, quando il tempo verrà, essere spettatori disinteressati.*

*Aspetto le tue lettere, Oreste. Esse mi comprovano la mia esistenza, e avviene talvolta che ne abbia bisogno.*

PILADE.

# PREBECQUIANA

> **D'ailleurs on a tort de croire qu'il y a, en littérature, des révélateurs apportant tout d'un coup dans leur écritoir une nouvelle école. Les transformations d'une littérature marchent au contraire avec un lenteur sage; la châine est longue et ininterrompue; il y a toujours une foule d'écrivains transitoires, et si plus tard des lacunes existent, si certains auteurs apparaissent comme des créateurs indépendants, c'est que leurs aînés sont tombés dans l'oubli ou qu'on ne songe pas à rétablir tous les fils qui conduisent fatalement de l'ancienne production à la production nouvelle.**
>
> **ZOLA - *Documents littéraires* (Chateaubriand).**

Pochi o nessuno saranno contrari all'opinione esposta da Zola, nei suoi scritti teoretici, fino alla noia, che il romanticismo sorse in Francia per reazione al classicismo. Zola vi vede specialmente la reazione alla fredda retorica classicista, che provocò l'esaltazione della passione per parte dei romantici; la reazione alla schiavitù delle regole, che provocò la scapigliatura romantica. Egli fa notare che vi fu anche una reazione contro la falsità del classicismo, che, a suo tempo, non era falso, essendo « l'image exacte de la société contemporaine » e ora non è più; e difatti, i romantici gridarono più volte nei loro manifesti che volevano portare sulla scena la vita tutta intêra, con i suoi pianti e con le sue risa. Ma sta il fatto che questo è tutto quello che fecero per avvicinare la letteratura alla vita; perchè alla retorica del classicismo vi sostituirono un'altra, la loro, che pertanto non era meno retorica della prima: fra le due reazioni, quella contro la falsità e quella contro la freddezza, quest'ultima soffocò quell'altra e ciò si spiega:

Non si può dire che una delle caratteristiche del classicismo non sia stato anche il lirismo; ma era una lirica soffocata, costretta da regole in una cerchia molto limitata, di modo che questa lirica non potè spiegarsi completamente e quindi non era ancor giunto il tempo della reazione contro il lirismo, perchè questo doveva ancora crescere e svilupparsi, anzi era impedito nello sviluppo da quelle regole, che non gli permettevano neppur di respirare. Per cui il primo grido dei romantici fu: Aria aria! Vogliamo la libertà! Abbasso gli oppressori! Abbasso le regole! Evviva l'anarchia!

Zola si meraviglia che, dopo un periodo lirico, ne segua un altro egualmente impregnato di retorica. « Malgré tout son tapage », egli dice, il dramma romantico « reste l'enfant révolté de la tragédie »; « comme elle, il avait ses régles, ses poncifs, ses effets, des effets plus irritants encore, parce qu'ils étaient plus faux ». E difatti il romanticismo in Francia non era la reazione contro la falsità classicista, ma contro la schiavitù delle regole, che impedivano al lirismo libero sviluppo e facevano sì che il periodo lirico non avesse modo naturale e non fosse ancora in grado di provocare la reazione. Zola, vissuto in una epoca dove questa reazione stava appunto compiendosi e essendone lui stesso uno dei più attivi promotori, attribuisce al romanticismo solo l'ufficio di uno spazzino: spazzare il terreno dalle immondizie classiciste, perchè più tardi potesse entrare trionfalmente il naturalismo: e però si lamenta tanto delle immondizie lasciate dal romanticismo.

In Germania, da dove venne questa smania di pulizia, il romanticismo fu soprattutto il risveglio del sentimento nazionale, fu una reazione contro il giogo dello spirito latino, dapprima per parte di Lessing che scosse la cieca fiducia dei tedeschi nelle tragedie classiche; poi per parte di Herder, che esortò il suo popolo a esser sè stessi, a essere tedeschi e fece loro intendere che anche loro potevano produrre qualche cosa di proprio, d'indipendente e con ciò diede un'ulteriore spinta al risveglio nazionale; e il romanticismo in Germania divenne principalmente un movimento nazionale. Fu opera nazionale quella di abbandonare l'antichità, in cui ebbero tanta parte i greci e i latini, mentre i germani non esistevano ancora per la storia, per rivolgersi al medioevo dove si scorge dappertutto l'impronta germanica, con il suo culto per la forza fisica, il suo rispetto della donna che poi degenerò addirittura in servaggio, la sua esagerazione del sentimento dell'onore ecc., tutte cose di cui vediamo le traccie già nella *Germania* di Tacito.

La vita medioevale porta più che qualunque altra epoca le caratteristiche della razza germanica, sicchè per il rinascimento del sentimento nazionale tedesco non si poteva scegliere un periodo migliore. Non così per la Francia, dove il momento nazionale dovette perdere tutta la sua importanza. Per i francesi non era il medioevo il periodo più glorioso della storia; là non si trattava di scuotere il giogo straniero; non poteva essere una reazione contro la schiavitù spirituale imposta da un altro popolo. Al contrario, accogliendo il medioevo, vi si accolse un elemento snazionalizzante. E' questa la ragione per cui in Germania, essendo il romanticismo principalmente una reazione contro lo straniero e contro il classicismo quale rappresentante dello straniero, non ci fu la preoccupazione della forma, mentre invece in Francia, dove mancava quasi del tutto la forma nazionale, esso si rivolse in special modo contro la ristrettezza delle regole classiciste, e ebbe per conseguenza la lue lirica del 1830.

E ora che il lirismo aveva raggiunto il suo diapason, poteva subentrare la reazione, una corrente che fosse diametralmente opposta alla lirica. cioè epica: *il naturalismo*.

In tutti i paesi dell'Europa vi fu in letteratura, allo scorcio del settecento e al principio dell'ottocento, una tendenza verso una visione più realistica; ma come in Francia s'erano manifestati più che altrove i furori lirici, è naturale che la reazione naturalista si sia sviluppata pienamente solo colà. Negli altri paesi quei primi tentativi non ebbero grandi conseguenze. E quando anche in quei paesi, si potè constatare l'esistenza del movimento naturalista, esso non era già un ulteriore sviluppo di quei primi tentativi, ma il riflesso della letteratura francese. Così Carlo Immermann segna in Germania quella prima tendenza al realismo, ma non si può dire che il naturalismo di Gerardo Hauptmann derivi direttamente da Immermann. Esso è piuttosto importazione francese, con qualche influenza nordica. Queste influenze però egli le ha accolte e elaborate in modo di farne opera originalissima; in lui non si trova il naturalismo internazionale di Zola; i suoi personaggi sono dei veri tedeschi, e più ancora: essi sono solo degli slesiani. Mentre nel naturalismo francese le figure analizzate potrebbero essere di qualunque paese, Hauptmann ha reso originali i suoi lavori creando dei tipi, più che nazionali, regionali.

Lo stesso si dica dell'Italia, dove il naturalismo del Verga non è certo derivato da quella visione più realistica che si trova nelle teorie del Tommaseo, nei quadri d'assieme delle *Baruffe Chiozzote* goldoniane e in tanti altri; il naturalismo di Verga proviene da Zola. E anche lui, come Hauptmann, ha resa grande e originale la sua opera descrivendo la popolazione di una regione limitata; anzi, forse i suoi siciliani hanno un carattere anche più regionale dei popolani di Hauptmann.

(Non conoscendo l'inglese, non ho avuto occasione di farmi neppure un'idea delle relazioni che passano tra il realismo di Dickens e quello della George Eliot. Anche riguardo al naturalismo russo, conosco bensì, attraverso traduzioni, parecchie opere di Dostojewski, Gorki, Andreief e Cecow, ma non so ancora quali siano i loro precedenti. Quanto alle altre nazioni poi, come gli spagnoli o i portoghesi, ne sono del tutto all'oscuro).

Il genere letterario più epico è il racconto, la novella, il romanzo; quello meno epico è la poesia lirica, che già per l'attributo « lirica » si rivela come l'antitesi dell'« epica ». In mezzo fra questi sta la drammatica, che può avere delle parti puramente epiche, dell'altre puramente liriche. Essendo il metodo naturalista un movimento di carattere essenzialmente epico, era naturale ch'esso producesse dapprima lo sviluppo del romanzo, e poi appena quello del teatro. E infatti mentre il romanzo nel 1856 dà già la *Madame Bovary*, ch'è l'espressione fra le più avanzate del romanzo naturalista, il teatro non conta ancora nulla che gli possa stare a pari in questo movimento, chè certo il teatro d'Augier, per quanto sia molto realistico in confronto alle opere teatrali contemporanee, non lo è quanto la *Madame Boravy*. In ultima analisi il suo non è un teatro naturalista; le sue commedie non sono che commedie di costumi, « comédies de moeurs », con scopi didascalici morali.

Zola fa, in un articolo inserito nel volume *Le roman experimental*, una breve storia del teatro francese dell'ottocento. Scribe mette, per reazione all'immobilità classica, un gran movimento nelle sue commedie. Egli fece dell'arte drammatica un'arte da prestigiatore. Dal momento che si oppose l'azione ai racconti e che quella divenne fin più importante degli stessi personaggi, si cadde nella commedia d'intrigo, con i suoi colpi di scena, le sue illogicità psicologiche e i suoi scioglimenti inaspettati. Scribe ha esagerato il nuovo principio dell'azione considerandola come la cosa principale.

Sardou ha allargato il suo quadro, ma non pertanto è l'erede di Scribe e il rappresentante dell'azione a teatro. Riporto di nuovo alcune frasi di Zola: « Sa grande qualité est le mouvement; il n'à pas la vie, il a le mouvement, un mouvement endiablé qui emporte les personnages et qui arrive parfois à faire illusion sur eux; on les croirait vivants, ils ne sont que bien montés, allant et venant comme des piéces mecaniques parfaites ». Con tutto ciò Zola trova che anche lui giovò alla causa del naturalismo. « Il est un de ces ouvriers dont j'ai parlé, qui sont de leur temps, qui travaillent suivant leur force à une formule qu'ils n'ont pas eu le génie d'apporter tout entière. Sa parte personnelle est l'exactitude de la mise en scène, la représentation matérielle la plus exacte possible de l'existence de tous les jours. S'il triche en emplissant les cadres, il n'en a pas moins les cadres euxmêmes, et c'est déja quelque chose. Pour moi sa raison d'être est surtout là. Il est venu a son heure, il a donné au publique le goût de la vie et des tableaux taillés dans la réalité ».

Venendo a parlare di Dumas figlio, secondo Zola, egli rese dei grandi servigi alla causa del naturalismo. Poco mancò, dice, che non trovasse la formola completa e la realizzasse. « On lui doit les études physiologiques du théâtre; lui seul a osé jusqu'ici montrer le sexe dans la jeune fille et la bête dans l'homme ». Ma il bisogno di predicare e quello di far valere il suo spirito ha guastato ogni cosa. « L'esprit a gâté M. Dumas. Un homme de génie n'est pas spirituel, et il fallait un homme de génie pour fixer magistralement la formule naturaliste. E poi « il n'hésite jamais entre la réalité et une exigence scénique; il tord le coup à la réalité. Sa théorie est que peu importe le vrai, pourvu qu'on soit logique. Une pièce devient un problème a resoudre; on part d'un point, il faut arriver à un autre point, sans que le public se fache ». Insomma ebbe il torto di esser un ciarlatano spiritoso e paradossale e di avere la pretesa di far della morale sulla scena. Il male è che sono proprio queste le sue caratteristiche principali.

Anche a Emile Augier nocquero le sue intenzioni educative. Nella prefazione alle *Lionnes Pauvres* p. e. egli stesso confessa d'aver scritta quella commedia per biasimare certe donne viziose che si fanno mantenere i loro lussi da un amante; in quella del *Fils de Giboyer*, di aver voluto fare una censura dell'ipocrisia degli ambienti clericali ecc. Forse sono state queste sue intenzioni di buon pedagogo a impedirgli di liberarsi sufficientemente dalle convenzioni. Per quanto egli abbia saputo liberarsene tanto da rendere certi ambienti con molta verità d'osservazione, non raggiunse quel grado di perfezione, che allora era già stato raggiunto, nel romanzo; chè non gli mancano certi personaggi convenzionali, come la candida e ricca verginella che vuol esser sposata per i suoi quattrini, o il giovane con degli scrupoli esagerati per il suo onore; c'è molto spesso il trionfo del buono e il castigo del malvagio; gran parte dei suoi personaggi sono o tutti buoni o tutti cattivi e cose simili: per farla breve, egli non sa percepire e rendere in modo sufficientemente veritiero i fatti che vuol analizzare. Per trovare in Francia un lavoro teatrale che soddisfi pienamente in questo riguardo, ci vuole una lunga e dolorosa attesa, attraverso gran numero di tentativi non riusciti, vale a dire bisogna aspettare fino al 1882.

ENRICO ELIA.

---

*Tra i giovani triestini che si avvicinarono prima della guerra alla letteratura italiana Enrico Elia fu uno dei più originali. Nel volume degli* Scritti, *pubblicati due anni or sono a cura della sorella ci sono due novelle fortemente significative. La sua vita artistica è stata interrotta dalla guerra, dalla morte in campo. Umberto Saba ci ha mandato da Trieste i documenti più importanti della formazione letteraria di questo giovinetto eccezionale. A noi sembra bello che egli partecipi con questi frammenti di uno studio su Becque ricco di strana maturità, alla vita del* Baretti.

# SOLLOGUB

Fiodor Cusmic Teternicov — in letteratura F. C. Sollogub — ha scritto dal 1896 in poi, romanzi, tragedie e versi, ha assistito a due rivoluzioni senza essere tentato a diventarne il poeta rappresentativo, — sempre raccolto al suo compito letterario, senza fretta e senza avventure, con meticolosità di stilista. Il suo nome non fu oscuro durante il più laborioso periodo della letteratura russa contemporanea, quando attraverso il lavoro di riviste come *Il Messaggero del Nord*, *La Bilancia*, *I problemi della vita*, (chi vuole dei termini di paragone italiani pensi alla *Cronache bizantine*, al *Leonardo* e alla *Voce*) si venivano rivelando Cecov, Andreiev, Corolenco. Blok. Di quella età egli resta il più grande superstite. Tuttavia poco se ne sa in Italia, quasi egli non fosse dieci volte più caratteristico e sconcertante del troppo celebre Gorchi.

Poeta decadente e secessionista, romanziere realista: sono le definizioni più correnti dei critici forse perchè ha tradotto Verlaine e ha dichiarato di ritrarre le sue figure dal vero. Invece sulle più varie fantasie di Sollogub domina una severa amarezza, un'esperienza cinica della morte e del peccato. La poesia filosofica e l'osservazione tagliente nascono identiche in lui da una visione serena e disincantata di tutte le crudeltà. Sembrerebbe che scrivendo si sorvegli inesorabile per rimanere classicamente rigido e signore di se stesso, deciso a non confidarsi in alcuno, sdegnoso di conforto. La sua impassibilità di artista è diabolica come la sua costanza di creatore. Lavorò al *Piccolo diavolo* dieci anni dal 1892 al 1902; si decise a stamparlo completo solo nel 1907.

Fantasia tragica. Nella raccolta delle sue opere già i titoli ti sconcertano: *Ombre; La vittoria della morte; La freccia della morte; L'incanto dei morti; I serpenti; L'ammaliatrice dei serpenti; Il cerchio infuocato.* O forse queste magie lugubri sono disposte per atterrirci, come di Andreiev sospettava Tolstoi? Bisogna constatare che il gioco di Sollogub è serio e le analisi letterarie pungenti, precise. Andreiev è trascurato e abbagliante come si addice a una fantasia epica. Sollogub è il raccontatore scaltrito, — tesa l'attenzione all'artificio della parola e agli equivoci della psicologia, — noncurante di atteggiamenti politici e moralistici. La sua attenzione si rivolge al di sopra dell'intreccio bruto, a un culto pagano della bellezza delle forme e dei corpi. Tuttavia in Italia riuscirono a inventarne il più goffo dei ritratti, come se egli fosse tutto immerso nel problema sociale e se ne facesse apostolo. Secondo questi critici guastamestiere *Il piccolo diavolo* si dovrebbe intendere press'a poco così.

C'è in una cittadina russa di provincia un bel tipo di professore Peredonov, protervo e maligno, che invece di migliorare la sua cultura si ostina a vivere nella mediocrità acida e borghese. In quest'uomo Sollogub dovrebbe fare la satira della cattiveria impotente dell'uomo arido incapace di affetti e di entusiasmo. Peredonov si gode tra litigi e scenate, la più volgare delle peccatrici, la quale gioca d'astuzia per farsi sposare. Senonchè il paese è piccolo, Peredonov è un buon partito e nessuna ragazza vorrebbe lasciarselo scappare. Sollogub si serve proprio di questa storiella accessibile per provarci le sue ironie, e ci fa assistere strepitosamente alla più emozionante caccia a un marito. Ma ecco, sempre secondo ciò che vedono i critici più tranquilli, l'ambizione che complica le cose. Peredonov per diventare ispettore sposa la peccatrice Varvàra e accortosi d'essere stato ingannato diventa pazzo di gelosia e di bile, calunniatore, incendiario, assassino. I critici vogliono poi ad ogni modo un onesto finale di cattiveria punita.

Invece Sollogub è assolutamente spregiudicato e vi può raccontare, nella seconda parte del romanzo, la più scabrosa storia dell'amore sensuale di Liudmila per un adolescente salvandosi dal moralismo e dal lubrico per le sue qualità di purezza narrativa perspicua, severa subordinata a necessità estetiche di costruzione e di fantasia. Il ritratto più convincente che si possa offrire di lui è una figura di cantore savio e disinteressato, scrupoloso come uno scienziato di descrivere le riposte sfumature delle sue armonie, nelle quali non impegna mai il sentimento ma sempre la sua onestà letteraria.

Basterebbe indugiare un poco sulle seduzioni e sulle sorprese che egli ci appresta, quasi magicamente, nel campo delle psicologie. Ha creato intorno ai personaggi un'atmosfera limitata e ferrea che con l'ostentazione di cordialità attribuisce all'ambiente paesano un rilievo cristallino di freddezza distinta e precisa.

La figura di Peredonov è stata ben fortunata in Russia se per lui si è parlato di *peredonovite* come di una malattia nazionale. Eppure l'autore ha evitato di speculare su queste rispondenze, pago di lavorare il suo romanzo come uno specchio terso.

Non è bello che del nostro Peredonov si parli come di un semplice malvagio. Bisogna guardare alcune circostanze centrali illuminanti. Peredonov è un lunatico di costanza. Appena avvicinatisi a lui bisogna assuefarsi ad averlo compagno di fantasia, nè sarà cortese offendersi dei suoi scherzi macabri. Il fatto è che Peredonov ha le sue *fissazioni*.

Non si interessa degli affari altrui, non ama gli uomini e pensa a loro solo per quel che riguarda i propri vantaggi e piaceri. Ma perchè infierire contro di lui chiamandolo banalmente egoista? La situazione è più complessa e riservata perchè Peredonov considera il mondo con occhi morti, come un demonio che languisca nella sua solitudine e nella sua tristezza. Voi vedete subito quali incanti ci attendano a guardare le cose con la scorta di un osservatore cosiffatto e quali tesori di insolente franchezza ci si possano rilevare. La consuetudine con un simile personaggio ci può aprire addirittura le comunicazioni con l'oltretomba. In lui necessariamente il quotidiano coesiste con l'eterno; l'assistere pacificamente a una messa diventa una diabolica funzione di spiriti maligni. Ascoltate.

« Durante l'ufficio religioso l'odore dell'incenso che gli faceva girare la testa suscitò in lui una sensazione vaga, simile al desiderio della preghiera. Una curiosa circostanza lo turbava. Una piccola creatura strana di forma indecisa, un folletto piccolo, grigio, agile, sbucato non si sa di dove, sogghignava tremava e si aggirava attorno a Peredonov.

Ma egli tendeva la mano per afferrarlo, quello spariva rapidamente, correva dietro la porta o sotto l'armadio, e ricompariva un minuto dopo e tremava e si burlava di lui, grigio, senza volto, svelto.

Finalmente, terminato l'ufficio, Peredonov che aveva capito borbottò sottovoce gli scongiuri contro il sortilegio. Lo spiritello grigio sibilò adagio adagio, si raggomitolò come una pallottola e rotolò dietro la porta. Peredonov ebbe un sospiro di sollievo ».

Nel mondo di Sollogub questa pazzia è la legge. Egli non ha pietà alcuna per le sue creature, le scopre nei momenti più imprevisti, ne svela le più legittime miserie nascoste. Il suo edificio non starebbe in piedi, i personaggi non si caprirebbero presuntuosi come sono nelle loro pose, se egli non si vendicasse di questi fantasmi impettiti e calcolatori, col rivelarne, da insolente maldicente, i peccati più umani. « Marta non vuol concludere un matrimonio regolare e intanto lascia entrar in camera sua i giovanotti dalla finestra. Non ha nè pudore nè onestà ».

« Varvàra non si reggeva in piedi per l'ubbriachezza e il suo viso avrebbe suscitato ribrezzo in chiunque non fosse ubbriaco per la sua espressione sensuale, ma il corpo era magnifico, come il corpo di una ninfa delicata, a cui per virtù di stregoneria fosse attaccata la testa di una fornicatrice appassita. E questo corpo incantevole per questi due esseri miseri, sudici ed ubbriachi rappresentava soltanto una fonte di bassa tentazione ».

« Il direttore Cripac quando si era formato dai suoi libri una certa quantità di appunti li sviluppava con parole sue e così metteva insieme un manuale che dava alle stampe e che si vendeva se non proprio come i libri di Uscinschi o di Eutuscefschi, tuttavia abbastanza bene ».

Sollogub riesce a farci vedere questi eroi dietro le quinte, in piena cordialità domestica. La squallida impassibilità delle sue pitture risulta tragica. Le piccole miserie che ci racconta hanno sempre un sapore fatale: noi le vediamo limpidamente, secondo un tono di canto popolare, quasi fenomeni della natura ancora grezza, come rupi incise nel cielo cristallino. « A cena tutti si ubbriacarono, anche le donne. Volodin fece la proposta di insudiciare di nuovo le pareti. L'idea piacque a tutti e subito, senza finire di mangiare, si misero all'opera divertendosi come matti. Sputavano sulle tappezzerie, vi versavano sopra la birra, lanciavano contro le pareti e il soffitto frecce di carta intinte nell'olio, attaccavano al soffitto dei diavoli fatti di midolla di pane. Poi escogitarono di strappare la tappezzeria a strisce, scommettendo a chi faceva gli strappi più lunghi. In questo gioco, Prepolovienscaia guadagnò ancora un rublo e mezzo. Volodin aveva perso e per causa della perdita e dell'ubriachezza divenne improvvisamente triste e cominciò a lagnarsi di sua madre: — Perchè mi ha messo al mondo? — diceva. — Che cosa pensava allora? Che vita è la mia adesso! Ella non mi è madre ma solo genitrice ».

In un personaggio come Volodin Andreiev avrebbe potuto cercare stoffa per un suo eroe: egli ne avrebbe giudicata *interessante* per l'appunto la psicologia. Sollogub invece lascia Volodin ai suoi problemi di filosofo ubbriacone e si preoccupa soprattutto di fissare la struttura anatomica.

Così i crudi particolari veristici devono essere gli elementi di una intonazione solenne e di una fantasia spregiudicata. Sollogub non si può compiacere di piccole favolette morali: le esemplificazioni più modeste hanno valore tragico per il rigorismo della sua arte. Tutte le sue virtù poi si vogliono conoscere nel cimento costruttivo del romanzo. E il romanzo rimane nel senso più etimologico, per questo ultimo discepolo di Gogol, la pura consolazione della libera immagine e del canto. Perciò al nostro ricordo Sollogub risveglia un'eco di baldanzosa epopea, che pare sorprendere i tempi.

*p. g.*

# DONNE

**Parla Rosanna:**

*Oreste rubacuori? Davvero le donne che osan vantare amori con Oreste si smascherano: l'ingenuità le tradisce. Se c'è donna che conti nella vita di Oreste quella son io, ed io sola. Nè c'è di che trarne gran vanto: se non è goffo, timido certo, e come svenevole! Quanto ho faticato a liberarmene: non gli ho fin lasciata l'illusione d'essere lui a rompere un bel giorno?*

*Come a un ragazzo, da ogni suo discorso trapelava un desiderio non già di possessione, ma di tiepido affetto: una segreta tenerezza lo struggeva tutto. M'accarezzava con gli occhi, mi passava accanto senza sfiorarmi. Quanto a me, son senza rimorsi. Mi son sempre adoperata ad assecondarlo, a non farlo soffrire. Ma via! — potevano soddisfare me tutte quelle smancerie? Era verso la famigliola per bene che inevitabilmente lo vedevo tendere. Il mio — chi lo negherà? — è stato* fair play. *Giocava al fidanzato, lui; ma sul serio. Sulle prime anzi confesso che ci presi anche gusto. Non capivo bene dove mirasse; ma quell'ingenuità se non nuova, era rara... Alla lunga però che tedio! Le lettere appassionate, d'un ardore contenuto — ma i colloqui! La distanza, anzitutto: mesi, dico, e mesi ci vollero perchè giungesse a sedermisi accanto — mesi ancora primachè ardisse baciarmi furtivamente la mano. — Per scuoterlo mi finsi gelosa: sorrise, rise. Tanto ai suoi occhi stessi la mera supposizione di un altro suo amore appariva ridicola. — Certo il mio ritratto lo teneva sotto il guanciale, certo popolavo i suoi sogni, certo il postino lo faceva trepidare... Non fosse stata la noia, tale amore mi commuoveva. Però bisognava finirla, anche a costo d'esser crudele. Scopersi il mio gioco, gli squadernai dinanzi un rivale, lo volli geloso. Nulla — cioè: prese a disperarsi, a piangere, ma poi tornava sempre ad accucciarmisi ai piedi... Allora, dovetti ricorrere alla spudoratezza, allo scandalo, persuaderlo coi fatti che da chiunque mi lasciavo cogliere purchè mi ghermisse. — Penso che si sdegnò segretamente; poichè riposte le sue metafore sbiadite, le astrazioni sentimentali, scomparve.*

**Parla Zenaide:**

*Benchè giovane ancora, sono zitella di nascita — per destinazione. Ho sempre quindi potuto stimar durevole l'amicizia che mi lega Oreste. Il quale, senza che me ne adombrassi, poteva raggiungermi per via e dirmi: « Se t'ho riconosciuta di lontano è per il tuo vestito ». Poichè non ho da piacere a nessuno dicono ch'io ami lo scandalo: invece se mi ostino a esagerare, anzi a caricare la moda, è solo per il solitario piacere di veder riflessa nelle vetrine la mia immagine come in uno specchio deformante.*

*Oreste pigliava tutto sul serio. Aveva un certo qual modo di sorridere tra lo sbalordito, il compassionevole e il cordiale che sottintendeva: « mia cara, il tuo gusto è insoffribile ». Oreste non sa mascherare il suo gioco. Perciò si nasconde adesso. — Taluni quando mi guardano han l'aria di chiedersi se sono una donna. Talvolta mi son sorpresa a chiedermi se Oreste è un uomo — o solamente se mi sia simpatico. Una sera l'altr'anno lo trovai che snocciolava compito, compunto, stucchevole una filza di luoghi comuni a un signora. Poi mi vide e mi si mise a fianco tentando della maldicenza. N'è affatto incapace, glielo dissi e così lo rimisi in tono. (Ha sempre bisogno di qualcuno che lo regoli). Allora prese a parlarmi di Michelangelo, di Cèzanne, di Njinski; delle cravatte inglesi, di Lillian Gish. delle colline dell'Umbria; di Rimbaud, del Laurana e dell'arte negra; di un preludio di Bach; di uno scenario di Dèrain, di un verso del Burchiello. Tutto ciò non si mescolava come in un cocktail, perchè Oreste è ingenuo - non sa agitare la miscela. Piuttosto era un tiro da fiera, simmetrico, assurdo, per bene: i fantocci ritagliati in latta dipinta tutti al medesimo piano. E poi? Niente. Io amo i massacri. Oreste invece non sa che guardare. Stavo per sparare a bruciapelo, quando il jazz-band in sordina riprese. Bastò questo. « Mia cara - disse alzandosi - suonano Doo-dah Blues. Senti il saxophone? » E lo seguii nei più lenti e misteriosi passi.*

*Con tutto ciò Oreste non è snob - per nascita. Ma il nodo della cravatta penso che doveva ossessionarlo per giornate intere. Perchè differente sempre da quello del ritratto ideale di sè che doveva aver sempre dinanzi agli occhi, cioè negligente un poco, ma ad arte. Se ora è scomparso dev'essere per avere scoperto che il nodo si fa* dentro. *Bisogna poi, come Brummel dimenticarsene in pubblico.*

1923. *O.*



# ANGELINI

Da più di un anno sono usciti i due libretti in cui Cesare Angelini ha raccolte le cose sue che gli erano più care. I titoli dei due libretti sono entrambi candidissimi ad un tempo e carichi di sottili e quasi maliziose intenzioni. S'intitola *Il lettore provveduto* una raccolta di saggi sugli scrittori più in vista che siano oggi in Italia: ed è una specie di *voyage autour de sa chambre* che l'autore compie accompagnandosi, volta a volta, con Baldini o con Linati, con Gotta o con Papini. Il lettore provveduto: un titolo che sa un po' di don Bosco, come Angelini stesso con un amabile e arguto sorriso commentava tra gli amici.

L'altro libro è intitolato *Il dono di Manzoni*, e riunisce alcuni discorsi pieni di grazia e di affetto che furono composti non senza un certo disegno d'insieme, nell'anno del centenario manzoniano. Angelini non si proponeva di verificare o di inaugurare qualche sbalorditiva teoria critica sul grande Manzoni, nè di capovolgere le prospettive entro le quali i lettori attenti ed intelligenti sogliono ritrovare i loro *Promessi Sposi*. Bastava a lui di notare le tracce del suo passaggio d'uomo acuto e mite a traverso quelle pagine immortali: di isolare, rileggendoli con accento personale, qualche episodio o qualche frase. Ed era già contento se gli riusciva di far sentire ai suoi ascoltatori che *l'addio ai monti*, poniamo, ha il suono ed il respiro lirico di un coro di tragedia. Forse Angelini poteva mettere come epigrafe del suo libretto la frase con cui Anatole France si sbarazzava da tutti i crucciosi dibattiti intorno alla critica: se essa sia qualcosa di assoluto o di relativo, se possa o non possa riuscire obbiettiva. « *Le bon critique est celui qui raconte les aventures de son âme au milieu des chefs-d'oeuvre* ».

Angelini è, nel concerto della critica italiana, la *voce bianca*: quella a cui sembrano riservati di diritto le fioriture, i trilli, i dolci vocalizzi. Ad altri il più grave compito di segnare i bassi fondamentali. Da quando De Robertis lo presentava ufficialmente come *lettore* al pubblico della « Voce », egli ha seguitato coscienziosamente ad esercitare quest'ufficio, che — nello stato presente delle lettere nostre — non è privo di una galante ed indulgente avvedutezza. Davanti ad una letteratura che ben poco, o nulla, produce di essenziale, chi accetti di dichiararsi semplicemente un lettore può permettersi di parlare anche se non sollevi dei fieri problemi che riuscirebbero soverchi e inadeguati; può avanzare le sue censure senza dovere, ad ogni minuto, piagnucolare sulla morte della poesia; può manifestare per questo o quello scrittore delle simpatie letterarie od umane, senza cader nel pericolo e nel ridicolo di prendere troppo sul serio cose che non se lo meritano. Al lettore, più che al critico dichiarato, è lecito essere curioso dello scrittore preso in qualità di uomo privato, con tutte le sue doti personali e le sue caratteristiche, le quali non sempre coincidono con ciò che dai libri traspare: e Angelini deve più d'ogni altro aver frequentato familiarmente i suoi contemporanei per via di conversazioni e d'amichevoli epistolari. Così l'abbiamo veduto commemorare l'Albertazzi citando preziosi frammenti di lettere del defunto novelliere. Quando poi, d'uno di cotesti scrittori, esca un'opera nuova — allora Angelini si fa sulla porta di casa e, ancora una volta, accoglie lo scrittore come amico, con l'aria di seguitare una conversazione interrotta. Queste accoglienze di Angelini sono improntate ad una urbanità soavissima ed a tenera cerimoniosa dimestichezza. In lui l'abito del sacerdote cattolico si riconosce anche per una squisita educazione e per una tal quale misura e cortesia di modi in cui si ravvisa la lunga tradizione di quel polito vivere sociale che distingue i migliori ecclesiastici — e quella gentilezza di costumi che non discorda dalla severa rigidità delle massime di vita morale.

Angelini si professa innamorato del « suo bel Renato Serra ». Serriano egli è difatti; ma il Serra che egli ha tolto a modello è — più ancora che il letterato acutissimo, — il mistico amatore e vagheggiatore della bellezza letteraria. Angelini ha tolti da Serra, e li ha moltiplicati, gli sfoghi paesistici e descrittivi, un poco sensuali con cui quegli tentava di liberarsi dai dubbi di un'analisi critica troppo pericolosamente indugiata e sottile. Senonchè il nostro ha ridotto quei modi — da commenti marginali che erano e, in fondo, indiretti motivi critici — a pretesti per colorire e miniare i piccoli paesaggi e idilli di cui molto si piace. Il pericolo è di cadere in una certa leziosaggine, che gli fu di fatto rimproverata; ma dove sono buone, le pagine di Angelini sono davvero piene di delicate cose naturali: sapor di frutti, color di cielo, mormorii di fronde e canzoni d'uccelli.

Prezzolini racconta che Alfredo Panzini disegna, davanti ad ogni capoverso, un piccolo fiore. Se l'aneddoto già non esistesse e non fosse già riferito a Panzini, mi piacerebbe inventarlo per Cesare Angelini

*g. d.*

# TENDENZE LETTERARIE

I.

**Lo spirito alla ricerca di sè stesso.**

Renato Serra — di cui noi riconoscemmo la frammentaria sensibilità, senza esagerare mai la importanza di critico ricostruttore e senza nasconderci le sue ristrettezze d'interpretazione e di valutazione — volle fermare in un affrettato ma sincero *Esame di coscienza* le relazioni tra la guerra e la letteratura.

Concluse, che la guerra nulla avrebbe mutato: « La guerra è un fatto, come tanti altri... Non cambia nulla, assolutamente nel mondo. Neanche la letteratura... La letteratura non cambia. Potrà avere qualche interruzione, qualche pausa, nell'ordine temporale: ma come conquista spirituale, come esigenza e coscienza intima, essa resta al punto in cui l'aveva condotta il lavoro delle ultime generazioni; e, qualunque parte ne sopravviva, di lì soltanto riprenderà, continuerà di lì. E' inutile aspettare delle trasformazioni o dei rinnovamenti dalla guerra, che è un'altra cosa: come è inutile sperare che i letterati ritornino cambiati, migliorati, ispirati, dalla guerra. Essa li può prendere come uomini, in ciò che ognuno ha di più elementare e più semplice. Ma, per il resto, ognuno rimane quello che era ».

La guerra sconvolse, invece, molte ideologie, rinnovò radicalmente i quadri, cambiò repentinamente quegli indirizzi che pareva dovessero avere un facile e sicuro successo, capovolse insomma tutti i valori; lasciando solo quelli — spesso spesso non riconosciuti realmente — che mostrano oggi di avere assunto proporzioni notevoli nel campo dello spirito. Sicchè alle predizione serriana toccò la sorte che sempre è toccata alle predizioni.

Definì meglio, la guerra, uno stato diffuso di cose che ci ha fatto kantianamente caratterizzare l'epoca odierna come *epoca della critica*. Perchè, in quanto alla critica, è stata notevole una maggiore chiarezza, uno sveltimento dei mezzi formali, uno sfrondamento degli inutili apparati eruditi, un sintetismo scabro e severo — qualità che spesso mancavano alla vecchia critica fatta di pedanteria filologica, di cultura superflua pacchianamente ostentata: tutte cose che servivano solo a fare intender di meno il valore estetico di un'opera, a traviare il possibile gusto del lettore e del critico.

La nuova critica — se in qualche non esperto esponente ci ha portato al dilettantismo — nelle sue migliori manifestazioni ci ha dato la sensazione sicura di un progresso e non di un regresso, di una conquista degna di nota e non di una incalcolabile perdita.

Questo rigoglio fresco di critica, evidentemente, non esclude che la creazione abbia potuto farsi avanti con valori notevoli, presentarsi e imporsi con uomini capaci di superare il pantano torbidamente incomposto della cronaca, per inserirsi nel fluire grandioso e tempestoso della Storia.

Epoca della critica, la nostra, in quanto tendenzialmente intellettuale e speculativa (alla base di ogni notevole creazione è implicita una critica); ma non unicamente volta a una manifestazione dello spirito e quindi in attitudine di negare la concezione dell'unità dello spirito: concezione che ci viene dall'insegnamento idealistico e che noi non sentiamo tuttavia di potere negare o superare.

Le nostre preferenze crociane, in proposito, avrebbero dovuto evitare ogni equivoco. Chè noi pensiamo (la chiarificazione non ci sembra nè tardiva, nè inutile) che i compiti di una generazione, se si debbono identificare e circoscrivere date le manifestazioni pratiche di maggiore rilievo, non si possono assolutamente staccare da altri compiti oggi in penombra, ma che domani potrebbero con moto improvviso balzare in prima linea e assumere un atteggiamento risolutivo.

E' chiaro che in teoria necessitano delle distinzioni e in pratica, spesso, delle divisioni apparentemente arbitrarie e che intanto hanno una loro ragion d'essere, sia pure contingentale, anzi esclusivamente contingentale; la vita, però, non patisce mai esclusioni recise e definitive.

Si riconnette al dopoguerra immediato quel fenomeno che venne ad essere chiamato *ondata Vitagliano*: trionfo dell'improvvisato e del superficiale; conseguenza dello spirito smarrito e che anora non ha la coscienza del suo smarrimento.

Tutti gli ingredienti atti a titillare i sensi venono sfacciatamente sfruttati anche da scrittori che prima avevano dimostrato di avere qualche cosa da dire, di essere degli artisti capaci di realizzare una propria personalità: con *l'ondata Vitagliano* il desiderio della nomea precaria, il calcolo commerciale hanno facilmente ragione di ogni, sia pure minimo, intendimento d'arte.

Il poeta dell'epoca non può più essere Gabriele D'Annnunzio che comincia ad apparire troppo pesante per i lettori nuovi della nuova pseudoletteratura; lettori che pure avevano benevolmente sopportato o si erano addirittura entusiasmati del barocchismo d'annunziano comune anche alle prime orazioni guerresche (dal *Discorso di Quarto* al *Messaggio alle reclute del* '900). Il poeta dell'epoca — ci sembra inutile dirlo — è Guido Da Verona, che un po' da tutti viene trattato come un *lirico puro* per eccellenza.

Molti critici si lasciano attrarre nel gorgo e finiscono col non avere una chiara visione degli avvenimenti.... Si tratta, ecco, di un oscuro e turbinoso momento di transizione: c'è come il travaglio d'un mondo in dissoluzione che cerca di realizzarsi in una nuova creazione. E ad Antonio Aliotta il quale scrive che « un grossolano materialismo storico è diffuso da per tutto » viene risposto, con la stessa convinzione di non aver torto, che abbiamo una autentica reazione contro il materialismo dell'età precedente.

La verità è che, nel dopoguerra immediato, siamo in un periodo in cui tutto un vecchio mondo si sfascia, irrimediabilmente; non valgono più i certificati di vecchie appartenenze; non è assolutamente vero che ognuno si ritrova al lavoro interrotto un giorno lontano.

C'è di mezzo l'esperienza di guerra che non può essere obliata perchè investe i più oscuri e intimi meandri dello spirito di coloro che l'hanno sofferta. Non può essere un fatto d'importanza trascurabile e facilmente dimenticabile l'essere stati sul limitare della vita; l'aver visto il volto della morte tra un assalto respinto e un controassalto, tra lo scoppio delle granate e lo sventagliare satanico delle mitragliatrici.

L'aver fatto qualche cosa in passato è quasi un titolo di demerito; è — certo a ragione — un motivo per escludere, in nomi fino allora rappresentativi, la possibilità di rinnovellarsi. Nota Mario Ferrara che, giunti al 1923, è scomparsa una generazione alla quale nell'anteguerra e durante la guerra « tutti amavano richiamarsi e si dicevano orgogliosi di appartenere ».

Ora tutto ciò è prova di uno squilibrio: lo spirito si abbandona alle più matte esperienze e prende le più facili vie, prima di sentire il dissidio che anzitutto, per alcuni, sarà causa di conversioni clamorose e di religiosità parolaia; ma che poi cercherà una soluzione più seria e, appunto per questo, più rispondente alle nuove esigenze spirituali.

Giovanni Papini è un rappresentante dell'epoca, di un notevole valore negativo: ancora capace di lanciarsi in una nuova avventura con la leggerezza del giovinastro toscano ricco di atteggiamenti becereschi.

Senza per questo rinunciare a tutto un passato di lavoro incomposto e nello stesso tempo geniale, e senza dimenticare quel gruppo *vociano* che ebbe, nell'anteguerra, la funzione di mantenere giovane e vivace — se non sempre soffusa di vita intima — la letteratura taliana nel suo fervore di sviluppo continuo e ineguale; di immettere in Italia, partendo da punti di vista fondamentalmente errati, le più disparate tendenze della letteratura europea.

Papini con la sua conversione, potrebbe apparire sotto un nuovo aspetto: temperamento stranamente dogmatico che trova la soluzione del suo travaglio adagiandosi nel dogmatismo cattolico.

Comunque rappresenta, Giovanni Papini, in qualche modo quella corrente del dopoguerra che sente assoluto il *bisogno di credere*.

Già siamo ai primi tentativi — che cominciano a essere coscienti — di ricostruzione: lo spirito, smarritosi nell'ubbriacatura fantastica dell'immediato dopoguerra, ora comincia a cercare sè stesso.

***

D'altro canto futurismo, avanguardismo e neo classicismo non possono avere un riscontro di fattività nel dopoguerra: vivacchiano come polloni che bisogna recidere, perchè l'albero eserciti utilmente altrove la sua forza fatale di sviluppo.

Fenomeni fuori di quella corrente crociana che noi ancora dobbiamo meglio sondare per poterla definitivamente superare (ciò ad onta di quello che dicono alcuni esponenti dell'odierno *filosofismo*). Il dominatore assoluto della situazione — magari non riconosciuta da molti, ma realmente tale per chi sappia guardare alle radici — resta Benedetto Croce con la sua opera di una chiarezza meravigliosa, ricca di attuazioni e di possibilità, distinta da una conoscenza assoluta del pensiero europeo. Croce offre l'unica via perchè questa Italia provinciale possa finalmente, in cultura, universalizzarsi e assumere una posizione degna.

Da questo punto di vista è notevole la puntata attualistica di Giovanni Gentile: l'improvvisa fortuna odierna dell'attualismo deve subire una tara perchè in buona parte frutto del camaleontismo italiano; ma l'attualismo ha degli innegabili meriti — e sarà onesto, domani, rifare i conti con esso.

Quello che importa, intanto, è il fatto che, su tutte codeste esperienze negative, esiste negli spiriti più preparati, e quindi profondamente pensosi, una aspirazione a una nuova filosofia, una tendenza a ricostruire sinteticamente e concretamente.

C'è nell'aria diffuso un bisogno di approfondimenti: comincia a farsi sentire la necessità di gettare solide basi prima di innalzare le costruzioni e procedere con cautela nella scelta del materiale apprestato. Bisogna che queste costruzioni sappiano validamente opporsi all'opera edace e tenace del tempo. L'improvvisato e il provvisorio non hanno più ragione di esistere.

Ci si comincia a convincere che, se la nuova generazione ha dei diritti, deve non compiacersi di questi suoi diritti legittimi, bensì continuare nel suo lavoro di approfondimento e di chiarificazione.

Alla fine del 1921 può dirsi definitivamente superato quello squilibrio per cui prima erano state supervalutate opere di nessun valore e per cui dei volgari speculatori non solo venivano letti, ma cominciavano a preoccupare qualcuno di quei critici militanti che dovrebbero esercitare la loro missione con serena coscienza, al di sopra dei deviamenti del gusto.

Passato, tra il 1921 e il 1923, finalmente passato lo stato preoccupante di incertezza: anche la media comune dei lettori comincia a seriamente preoccuparsi nella scelta degli autori da leggere. Libri che presentavano tutte le possibilità del successo commerciale, rimangono clamorosamente invenduti.

Autori, invece, che prima avevano dato segni non dubbi del loro valore estetico, e che pertanto erano stati trascurati, passano improvvisamente in prima linea; altri autori, che avevano fatto la loro esperienza nel futurismo e in altre simili scuole, buttano via il fardello logoro e inutile del loro passato, cercano tenacemente di rifarsi una verginità; e chi, tra questi, ha elementi di possibilità creatrice, riesce a sotterrare il suo passato che non raccomanda e a creare qualche cosa di solido.

Si assottiglia la schiera dei giovani che nel dopoguerra si erano fatti avanti con la loro impreparazione; ma quelli che tuttavia rimangono, risoluti a lavorare e a battersi, sono indiscutibilmente i più seri, quelli, comunque, che hanno intenzione e possibilità di raggiungere uno stadio di cultura adeguato alle esigenze che caratterizzano la nuova epoca.

E se — come abbiamo notato — la quantità di coloro che si occupano di letteratura, dopo il 1921, viene man mano scemando, ciò non pertanto si chiariscono meglio i movimenti spirituali che agitano profondamente gli animi. Viene su, lentamente ma tenacemente, ciò che c'è di più originale, e quindi degno di maggiore rilievo, nel caotico sommovimento d'idee e d'ideali disparati che cercano ansiosamente di raggiungere un posto notevole tra le tendenze più in vista; ma con mezzi che non temono più la luce del sole.

C'è nei più giovani la necessità di approfondire le esperienze remote e recenti, italiane e internazionali, per preparare la probabile successione.

Ci sono delle esperienze inutili che impongono, volta a volta, oneste liquidazioni; e delle altre esperienze che debbono essere necessariamente valorizzate, che debbono, cioè, sboccare in opere d'arte di concreto valore estetico. E questi altri esperimentatori assurgono a creatori realizzando tutto quello che possono realizzare: superano il precario — da qualcuno denominato l'*informe* — per attingere un nuovo assoluto, vale a dire forme schiettamente nuove.

E' dovere nostro esaminare l'attività di questi creatori, che colgono i frutti della loro laboriosa giornata, per mettere in luce le loro possibili manchevolezze e ciò che hanno esteticamente realizzato.

GIUSEPPE SCIORTINO.

## LIBRI

**Mario Vinciguerra.** - *Il Preraffaellismo inglese.* **(Collezione « Le grandi civiltà » diretta da G. Manacorda).**

Bologna - *Nicola Zanichelli* edit.

E' una interessante monografia, fatta con attenzione e intelligenza come tutte le opere del Vinciguerra. Lo stile, legnoso a forza d'esser compatto e disadorno, non guasta a petto della materia tanto iridescente e cangiante che deve trattare. Sebbene la parentela che le cose nostre ci hanno col movimento preraffaellista è tutta di maniera, fu tanto importato e di moda anche da noi che uno studio minuto e bene informato merita di far fortuna. Osserveremo solo che il libro sta, così, a mezz'aria, senz'addentrarsi a dovere nel mondo inglese, di cui rispecchia un solo aspetto, esagerato e marginale. La storia retrospettiva del movimento doveva toccare persone più autorevoli e più rappresentative (Coleridge, Keats, Carlyle...), a far sentire, se non altro, qual tenue derivazione fosse la novità o il ritorno tanto decantato... Viceversa, non s'esaurisce il Wilde notandolo come uno fra gli epigoni degno di mezza pagina. Ma lo sbaglio è forse imputabile non al Vinciguerra, bensì all'ordinatore della collezione. Non si può, nella più accademica delle decadenze, cercare il segno d'una civiltà.

**Joseph Conrad.** - *Cuore di Tenebra* - **Versione di A. C. Rossi.**

*Bottega di Poesia* - Milano.

Alberto Rossi è il primo, crediamo, a darci un volume — o meglio un racconto — di Conrad tradotto. Se la fortuna di questo autore fra noi sarà sempre affidata a mani tanto sagge, è da sperare che uguagli quella ottenuta in terra di Francia. Una prima parte di questo racconto è del Conrad migliore. L'evidenza della natura — uomini bruti e paese —, sempre riproposta con incidenze diverse della luce, crea il peso di una realtà dalla quale non ci è scampo. Nella insistente armonia, che placa gli orrori isolandoli da qualunque compromesso e da qualunque compiacenza e li abbandona a una pietà così diffusa e presente che non può nemmeno raccogliersi in un grido, è il segreto, e anche il compenso, dell'onestà dello scrittore. La quale si rivela anche, sebbene tinta d'ingenuità, nella psicologia dei personaggi finali, che non hanno funzione fuori dei loro rapporti con quel regno di tenebre. Nè, in verità, M.r Kurtz, nè il Russo, nè la fidanzata ci sembrano ricchi e intensi come altri eroi conradiani — stanno anzi a mostrare un gusto facilmente orientato verso il medioevalismo vittorughiano nel loro autore. L'eroe mostruoso infatti è tutto una lebbra e uno sfacimento fuor che la voce che tutti incanta, dai selvaggi al buffone ( il russo) alla bella lontana e insospettosa... Ma se Conrad sapesse rimediare alla facilità da vecchio teatro di certi caratteri e di certe « situazioni », sarebbe perso parecchio del suo dono, che è di imporre quasi con un soffio immediato una vita universale a delle figure atteggiate fino allora come dei fantocci.

# Il Teatro è malato.

La malattia del teatro è la vecchiezza delle sue leggi, la tabe sono gli autori che da anni ci suggeriscono gli stessi aspetti della vita: il medico che li alimenta è il pubblico con le sue abitudini. Sono queste le infermità di « prima la guerra » e saranno quelle di domani, perchè il flagello che ha invertito la realtà; purtroppo non ha conseguenza diretta in questo mondo di finzione.

Il pubblico è una tara del teatro, perchè questa « quarta parete » si interessa all'intrigo, al colpo di scena, all'imprevisto, vuole l'episodio, la avventura il racconto: l'esprit de suite. E gli autori che hanno di mira la quarta parete, secondo Sarcey, ci hanno da circa un secolo descritto « in realtà ed in dettaglio », i racconti d'amore, le avventure del danaro, le peripezie sociali, le lotte di classe ecc....

Le leggi d'intreccio e il colpo di scena, una soluzione assoluta, un quadro definito, un ritratto somigliante ecc... le ricette del Faust che, ringiovanito una terza volta, ha smarrito il cammino alla croce dei venti.

Il teatro antico fu narrativo. I due terzi di un dramma indiano, d'una tragedia greca, sono delle vedute di scorcio e dei racconti: descrizione ed eco dell'azione lontana.

Le macchine drammatiche shakesperiane sono episodi, seguiti di brani lineari, non aventi quella concentricità che è la forma dell'azione; immenso cerchio che da ogni punto irradia la sua luce verso il fuoco centrale.

Il divino Will e gli spagnuoli creano così il teatro « feuilleton », profumato di poesia, il teatro panorama. Le loro azioni drammatiche si sviluppano e si svolgono come una scena girante, come una visione di viaggio spirituale lungo orizzonti di sogno e sepolcri di anime.

Molière, i francesi, ci hanno data la *pièce* di ambienti e la commedia di carattere. Ma dipingere un *milieu* o un carattere è facoltà del romanzo, del frammento, del saggio psicologico.

Data dai francesi la malattia più grave del teatro moderno: la logica. Questi maestri incontestabili del genere hanno stabilito il dramma logico: una premessa ed una conseguenza: un inizio, dei punti di sosta, la discussione: il quesito e la soluzione, una per ogni caso, per ogni tesi, per ogni dilemma. Per il nostro teatro, come nel greco e nell'inglese, la morte ha il ruolo magnifico di conseguenza, di problema risoluto, di irrevocabile.

Ma già la radice del male era nel teatro greco, dove l'oratoria, che è la seconda natura degli elleni, ha impresso le sue orme profonde. La tragedia è una forma dell'oratoria: esordio, sviluppo di fatto, risalire alle idee generali, perorazione. Oratoria in azione: processo ricostruito dal poeta, fatto di sangue rievocato con gli elementi del giudizio che deve valutare la colpa.

Se il teatro greco nasce dall'oratoria, il teatro francese porta le stigmate dello spirito e dell'epoca: la filosofia, l'ipotesi, il dilemma, il caso, il procedimento logico.

Il teatro shakesperiano è invece materiato di storia; di contrasti apparenti, di realtà irriducibili. Epoche, epopee di un popolo e di un'anima, con tutte le inconseguenze, le ingustizie, le illogicità. Ma, anche qui, proiezioni sullo schermo, fra le linee dell'arco scenico, di un inizio e di una fine; anche qui il preconcetto che vi siano nella vita delle conclusioni, delle decisioni.

Oratoria, filosofia e storia: ecco dunque le basi del teatro sino alla seconda metà del secolo XIX. Antitesi di idee e rappresentazioni di persone, leggende dissepolte, uomini che portano sulle spalle « un fatto », apparenze dialogate e astrazioni, museo di pensiero, ritratti di morti. Questo è stato il teatro sino all'avvento dei Nordici. I quali hanno ereditato questa struttura, questa macchina, questo procedimento di scene, d'insieme, di dialogo e di trucco, di unità: ma hanno portata la quarta infezione, la psicologia. Del museo dell'armata fanno un gabinetto di storia naturale: hanno drammatizzato la materia sociale, hanno proiettati degli spiriti aggrappati ad un'azione.

Un'ultima infezione, l'infezione lirica. Si è convenuto di chiamare lirico ogni brano in versi e di un epoca leggendaria, di racconti di fate realizzati da jupes-verde-nilo. Liberiamoci anche da questo pregiudizio, unico avanzo del teatro romantico, anch'esso logico ed oratorio perchè nutrito di antitesi, e spazziamo il grande cammino dove passeranno gli dei della musica umana.

ACHILLE RICCIARDI.



PIERO GOBETTI *Direttore responsabile.*
Soc. An. Tip. Ed. « L'ALPINA » - Cuneo

# IL BARETTI

LA RIVOLUZIONE LIBERALE
Settimanale
Editore PIERO GOBETTI
*Abbonamento annuo L. 20 - Estero L. 30*
*Un numero L. 0,50*

QUINDICINALE EDITORE PIERO GOBETTI TORINO VIA XX SETTEMBRE, 60
ABBONAMENTO Per il 1925 L. 10 Estero L. 15 Sostenitore L. 100 Un numero separato L. 0,50 CONTO CORRENTE POSTALE

Preghiamo vivamente tutti quelli che riceveranno questo numero di mandarci subito l'importo dell'abbonamento o di respingerlo

Anno II — N. 5 — 20 Marzo 1925





# IL NOSTRO CARDUCCI

Un discorso intorno al Carducci non può essere, allo stato attuale, che un tentativo di presentare, con modestia e chiarezza, una nuova posizione d'idee e di gusto.

Quelli che non credono alla possibilità della storia dell'arte e tuttavia la fanno, si van preoccupando da tempo della necessità di allogare il Carducci in cotesta storia, cioè nella tradizione; perchè in fondo, la tradizione, noi crediamo, non sarà altro che la storia. Ed ecco ora fa il giorno della critica, della giovane critica e della vecchia, questo luogo comune: che il Carducci chiuse la tradizione classica, e le rotture si ebbero col D'Annunzio e col Pascoli, all'inaugurazione della poesia moderna. Suggerito un chiarimento sul concetto di tradizione, ci sembra che la tradizione il Carducci non potesse, nè chiuderla nè aprirla; ma in sè dovesse necessariamente, nella sua necessità creativa, far l'uno e l'altro, risolvere cioè la tradizione nello sbocco originale della sua poesia. Questa non è una mia presunzione, ma esplicita consapevolezza del Carducci. Egli disse un giorno: « Odio l'usata poesia ».

Ma a quel punto in cui si aprono le *Odi Barbare* e questa nuova coscienza del Carducci,, la critica chiude il testamento del Poeta. All'altezza del *Comune rustico*, di *Faida di Comune*, della *Canzone di Legnano* è sembrato che il genio carducciano brillasse un poco, e subito si spegnesse in un tramonto malinconico. Queste sono le conclusioni del Croce, e su per giù passate all'archivio.

Tentativi non sono mancati per stabilire un Carducci diverso e « moderno ». Ma Carducci non è moderno, come non è antico: è Carducci. Un Carducci che chi voglia dargli un posto nella storia letteraria, deve intenderlo storicamente, e dargli sì la propria passione di rilievo, ma non frantumarlo arbitrariamente in un pittorismo, che non si ricompone e non s'include in quella coscienza di arte che presiede alla poesia del Carducci. Ogni storia è moderna, per noi; e ogni poeta; ma è tanto semplicistico dirlo, quanto è semplicistico porla « moderna in sè ».

Peraltro, alla fine, si trattava di un Carducci ben segnalato dal Croce, e da ricercarsi nelle prose, in pezzi e quadri coreografici, e affini al mondo letterario e storico delle *Odi Barbare*.

Nessuno, o pochi certamente, hanno avvertito il significato di quell'« odio l'usata poesia ». Pure, è possibile pensare che senza l'esempio (e si voglia pure, quanto agli effetti, letterario ed esterno) delle *Odi Barbare*, non ci sarebbero nella rigidezza del clima accademico e provinciale del nostro paese certe rotture della vecchia tecnica, e aiuti al farsi d'una lingua più viva e leggera, che si riscontrano precisamente nel Carducci, e via sfavillarono da lui sino a quel collegio abbruzzese dove furono scritte le significative ingenuità del *Primo Vere* d'annunziano.

Dentro la più vistosa e solenne accademia maturò il germe del canto, esile canto, ma delicato e puro, del Carducci, e suo, senza riscontri e precedenti. Vorremmo sapere se in quel senso d'atrocità belluina e machiavellica della *Faida di Comune* si possan trovare umanità e universalità, che sian d'ogni sorta, e, come si sostiene, liriche: a questo punto il Croce (che si vuol dire carducciano impenitente) non si ferma tanto che ci sia possibile tirarne una qualsiasi risposta.

Ma quel vecchio cuore indurito di letterato e di « vate », dovette sentire in verità che la poesia non pesa più d'una farfalla, quando si sciolse, fuor delle morte tecniche, in una ritmica sua, tocca dalla grazia. E' un'apparizione di nascita, dopo un cammino tortuoso, in un paio di versi di quell'*Aurora* che apre come una promessa le *Odi Barbare*:

Inchinaronsi i cieli, un dolce chiarore vermiglio
ombrò la selva e il colle, quando scendesti, o dea.

Un disordine si avverte in un mondo che si era concluso e costituito praticisticamente, e fa meraviglia pensare che il Carducci abbia avuto tale coraggio. Egli ebbe consapevolezza dei tempi, ed *aveva letto tutti i libri*... Ma questa consapevolezza voleva essere aiutata e non frantesa. In Italia si credette a uno scherzo. Si discusse, con mentalità archeologica, intorno alle innovazioni metriche; e non si capì l'originalità di quella forma personale di ritmo che introduceva prima in Italia che in Francia, il verso libero; e che collaborava, creativamente, alla poesia europea. Non è senza interesse ricordare un Viélé-Griffin che fa discendere dalle sue esperienze di metrica latina il gusto, e la finezza dell'orecchio, nella nuova metrica e certo nessuno di noi prenderà sul serio i metri barbari come tecnica oggettiva e adeguante quella classica, tanto è personale e inimitabile l'accento delle odi carducciane e tutt'uno con le movenze e il modellarsi degli spiriti in quella lirica. Nei distici il Carducci sentì più sciogliersi e rinfrescarsi la sua asprigna natura, e certamente in essi si ritrovan fili di melodia e d'incanto che son cosa nuova nella poesia italiana. Veramente a lui così solido e greve, il mondo si fa leggero, e l'anima gli respira in una melanconia di compiuta bellezza, seppure incapace di rifarsi capace della costruzione d'una nuova visione della vita:

Dicono i morti — Beati, o voi passeggeri del colle
circonfusi de' caldi raggi de l'aureo sole.
Fresche a voi mormoran l'acque pe 'l florido clivo scendenti,
cantan gli uccelli al verde, cantan le foglie al vento.
A voi sorridono i fiori sempre nuovi sopra la terra:
a voi ridon le stelle, fiori eterni del cielo.
Dicono i morti — Cogliete i fiori che passano
adorate le stelle che non passano mai.

Questi accenti si staccano in una limpida levità, come sbocci refrigeranti, dalla prosa sassona della costruzione, consapevoli del loro atteggiarsi melodico e cantati dall'io profondo del poeta, che si trasferisce nei simboli evocati.

Qui sono i morti; altrove sono le acque del lago che suadono al loro molle amplesso Valerio Catullo:

A lui da gli umidi fondi la ninfa del lago cantava:
— Vieni, o Quinto Valerio.
Qui ne le nostre grotte discende anche il sole, ma bianco
e mite come Cintia.
Qui de la vostra vita gli assidui tumulti un lontano
d'api sussurro paiono
e nel silenzio freddo le insante e le trepide cure
in lento oblio si sciolgono.
Qui il fresco, qui il sonno, qui musiche leni ed i cori
de le cerule vergini
mentr'Espero allunga la rosea face su l'acque
e i flutti al lido gemono. —

Dopo questi stacchi, il tono scade alla prosa discorsiva e riflessiva; e la composta e gelida saffica trae il poeta a compromessi solenni e grossolani con l'usata poesia, o peggio l'alcaica gli spezza ogni discorso noto e gli preclude ogni nuova possibilità. Ragioni metriche che adduciamo, per comodità di riferimento, a indicare le forme della poesia nel loro definitivo slancio, con tutto il peso della materia che impedisce il volo, se non le rotondità oratorie dell'eloquio. Certo è che il poeta ha coscienza, una nuova coscienza, di qualche cosa di ineffabile che non sembra scaturire da un mondo posseduto come quello culturale e storico ch'egli adopera di solito, e quell'ineffabile traduce il canto, mentre quel vecchio mondo domina e dispone con tutta la sua sapienza di retore. Un Carducci noto e che si costruisce con tutto il suo materiale d'erudizione e di passione presiede all'architettura delle odi e domina le più grandi e celebri di esse; ma un Carducci ignoto, più intimo, più delicato, e che si riconosce poeta nella sua universale commozione e indefinita aspirazione al sogno e al dolore del mondo, al sogno e alla gioia eterna del canto, poeta certamente se non vate, si confessa inatteso in queste pause.

Da una parte sta il Carducci umanista, dall'altra sta il Carducci poeta. Questo stacco si può fare in tutta la poesia italiana, la quale ha forse le sue origini, non in Dante, ma in Petrarca: quivi è il duplice aspetto oratorio e lirico di tutta la nostra letteratura. Il Petrarca maggiore, quello dell'*Africa* e quello dell' « Italia mia, benchè il parlar sia indarno », l'umanista che guarda al mondo antico, ne vuol resuscitar l'ideale nell'ordine pratico nazionale; l'umanista che ha presente il modello letterario romano e che spregia e, per gusto di pompa, arresta il farsi originale della poesia italiana annunziata gloriosamente nel trecento. E di contro ad esso, il Petrarca minore, quello che ci ricorda, semmai, la poesia greca, alle grandi intenzioni epiche ed oratorie del Petrarca maggiore contrappone gli accordi più delicati e dolorosi di un originale sentimento della vita, il Petrarca di « Quel rosignol che si soave piagne » (tanto per citare una sua melodia, e ricordarcene cantandola) e che non ha i suoi precedenti in Orazio ma in Saffo. Cioè la poesia italiana che era nata col Cavalcanti e con Dante, stroncata nel suo sviluppo dall'umanesimo, sopravvissuta come gusto di sobrietà e di linearità ma senza grandi risultati nel Poliziano, venuta a patti con l'umanesimo e rifusa con essa nel Rinascimento in modo da salvarsi come pura Idea della forma: sino a Leopardi, che ne reintegrerà la pienezza e l'universalità e spezzerà, con consapevolezza spregiudicata, l'equivoco e « tornerà » a Petrarca, al Petrarca minore delle « Rime ».

Il Carducci non comprese il Leopardi: la sua critica ne è una testimonianza. O, meglio, non lo comprese che tardamente. Tutta la sua estetica è conclusa nel « Congedo » di « Rime e Ritmi »:

Il poeta, vulgo sciocco.....

che è, infine, l'estetica naturale, compiuta e grandiosa dell'umanesimo.

Senonchè, a questo punto, la stessa maturità saziata si discioglie nel « vecchio cuore ». L'« Odio l'usata poesia » è l'espressione di questa sazietà. Essa colpiva la forma, perchè aveva concepito la poesia come sapienza umanistica. E si sfoggiò il « metro barbaro » che doveva esserne a un tempo epilogo e negazione. La poesia, come alle sue origini, e in ogni tempo, si ritrova come musica. E' una ricerca di ritmi nuovi, che sboccherà in un mondo nuovo.

Questo era stato il verso, questo sarà il metro o barbaro o libero. Questo è il significato delle *Odi Barbare*, e del Carducci.

Non più il grande artiere, nè il poeta della sua stirpe: questa coscienza, nella malinconia del suo tramonto, non gli mancò certamente. Non avrebbe scritto, quel giovane e grande Carducci che è passato alla storia,

O piccola Maria
di versi a te che importa?
Esce la poesia,
O piccola Maria,
Quando malinconia
Batte del cor la porta.

Questo è un Carducci in tono minore, e alla fine è un Carducci nuovo di intenzioni, con tutta la tristezza della sua enorme opera fallita. E' il Carducci non più della *Faida di Comune*, del *Comune Rustico*, della *Canzone di Legnano*, e nemmeno quello decorativo e paesistico dell'ode *Alle Fonti del Clitunno*, è il Carducci del *Vere Novo*, del *Sogno d'estate*, di *Ad Annie*.

Questo Carducci ha fatto le sue esperienze di ricerca ed è caduto anche nel barocco, e sentiva cominciare un nuovo tempo

Calvi, aggrondati, ricurvi, si come becchini alla fossa
stan radi alberi in cerchio della sucida riva.

Egli ha scritto. Oppure:

I poggi sembran capi di tignosi nell'ospitale,
l'un fastidisce l'altro da finitimi letti.

Disgusto, certamente, di chi è vissuto, anche nelle cose che apparirono più fresche, nel convenzionale e nell'accademico.

Com'eri bella, o giovinetta, quando
Tra l'ondeggiar de' lunghi solchi, uscivi
Un tuo serto di fiori in man recando.

Questa contadina che reca i fiori in man, e per giunta un serto, stabilisce i confronti, e suggerisce le linee d'un giudizio. Ora egli farà forse di peggio, quando ricercherà, e dirà che i fanali sbadigliano la luce sul fango e che le nubi « bevono dal mare con pendule trombe ». Perchè quando non c'è necessità lirica, non ci posson essere nè felicità di scoperta nè musica,. Ma dalla frattura o dal rigetto d'una morta tecnica — chè questa è la tradizione, se posta fuori d'un farsi e d'un risolversi nell'originalità — nacquero *Vere Novo, Ad Annie, Sogno d'estate;* di cui non si vuol citare, perchè non si pensa a un Carducci frammentario e verbale, nemmeno un rigo.

***

Ma di questo Carducci consapevole d'un suo svolgimento, insomma critico in seno alla sua poesia; e che spezza in sè un gusto accademico, e quindi una tradizione letteraria; e che alla fine è il Carducci che si fa vivo in noi, e concretamente vivo come poeta, conviene pur chiedersi perchè mai non abbia aperto tra ciò che precede le *Odi Barbare* e queste, un abisso soltanto formale, lasciando che la necessità intima che rodeva la roccia e affiorava in uno zampillo non fosse limpidamente riconosciuta come la causa del franamento (perchè franamento ci fu). Perchè, ecco la risposta, il Carducci acquistò consapevolezza che « la poesia esce quando malinconia batte del cor la porta » soltanto nel suo tramonto, e con dolore che volle ricacciare nel petto: fino a quel momento, e spinto dalla prepotenza delle sue intime necessità, si era illuso che la poesia fosse —com'egli diceva — per tre quarti forma. Ma gli sarebbe convenuto pensare, nel suo linguaggio empirico, che la poesia era tutta questione di contenuto e che si trattava di riconoscere tutti i diritti, tardamente avvertiti, del vil muscolo nocivo alla grand'arte. Forma, era appunto, nel discorso carducciano, tecnica: morta forma, astratta forma, forma in sè. Egli non aveva possibilità d'intendere, del linguaggio desanctiano, quella forma che è la vita, il pieno esprimersi, cui nulla precede se non il caos psicologico. Tutta la sua vita era là, in quel penetrare forme morte, e mai nell'intendere il farsi, dall'intimo, dalle forme, se non per avventura il contrasto ai suoi chiari e pratici strumenti di filologo. Il sentimento doveva esser per lui il sentimento praticistico e psicologico, fuori dell'arte, epperò « nocivo alla grand'arte »; ma diventò, in un equivoco che non durò poco, anche la passione che investe, nel disinteresse per le contingenze, l'universale e perciò anche quella, dell'umano ed eterno dolere e sentire, che risuona, tutt'uno con la poesia, fuori del tempo e dello spazio.

Cotesti equivoci, della forma che è sintesi e della forma che risulta, dall'analisi, astrazione e morte, e del sentimento che è lirica e del sentimento che è pratica, sono i problemi lasciati dal Carducci al Croce, in quella cronologia ideale che si deve stabilire se si attenda a ordinare in noi l'insegnamento della loro opera.

LUCA PIGNATO.

# ROMANELLI

Le pagine che Mario Tinti premette alle riproduzioni d'arte di Romano Romanelli presentate in una veste squisita e rara da Giorgio e Piero Alinari, aderiscono realmente alla qualità dell'artista e dell'opera trattate.

C'è in Romanelli come nel suo critico una volontà continua di stile, di concisione italica. Lontano il primo dalla letteratura e da quell'atteggiamento letterario che può assumere in uno scultore l'aspetto d'un quotidiano assillo della coerenza nella successione delle forme, così che ogni specie di precedente sapienza si concreti a poco a poco amorosamente nell'applicare i principi d'una sintassi posseduta ogni giorno di più; letterato l'altro, poichè la letteratura è la sua materia incontestabile, questi due uomini hanno in comune l'ideale di chiarezza che essi convengono di chiamare meditanea, e una fede, una aspettazione quasi religiosa, della bellezza esoterica, senza pecca e senza apparente passato.

Convien dire che, fra i due, una tal regola di religioso travaglio è stata sempre più fortunata in Romanelli, nel senso che veramente, tra le sue sculture si nota il distacco pieno e civile dell'uomo che non accarezza e non trasporta una qualsiasi preziosa esteriorità da un'opera all'altra, ma solo riassume in ciascuna quel tanto che a malgrado dei volontari abbandoni s'è mantenuto ed è cresciuto in lui di caratteristica potenza d'espressione, ossia di stile.

Invece Tinti intuisce degli ideali, anche formali, attraverso il velo delle loro rispettive rettoriche, e lo svolgere questo velo gli riesce tanto più difficile quanto più se ne innamora.

A vivificare con un sapor di dramma questa asserzione rammenteremo che i suoi maestri estetici appaiono continuamente Wilde e Carlyle, ma di un fatto si può recare buona testimonianza al Tinti, dicendo che dietro ogni sua allucinazione esiste il nocciolo d'una realtà.

Esaminiamo brevemente lo scritto di Mario Tinti. Egli si parte dalla considerazione della italianità caratteristica di Romano Romanelli come tipo d'uomo, ardito, avventuroso, epperciò rude, disinteressato d'immediati successi, vivente naturalmente prima di operante, inducendone la necessità di parlare della sua vita e delle sue origini. Il nonno, Pasquale Romanelli, lavorò nello studio di Lorenzo Bartolini e non fu tra gli ultimi di quel tempo. Al padre, qualunque sia per essere il giudizio definitivo che verrà dato sull'opera di Raffaello Romanelli, va riconosciuto un originale temperamento di scultore in quanto egli seppe allontanarsi, per un suo palese e brusco bisogno spirituale dalle finitezze bartoliniane in quella sua scultura pittoresca a larghi tratti osservabile nei popolosi autorilievi dei suoi monumenti.

Meno intimista e torturato di Romano, anzi contrastante, per questo verso, il figliolo, Raffaello ebbe un'aspirazione romantica per la scultura, non tanto monumentale quanto specialmente ascensionale.

Spesso i personaggi dei suoi altorilievi rompono la rigida linea degli alti piedistalli per creare il movimento di un'onda in cima alla quale, più alto di tutto, si stabilisca la figura dell'eroe rappresentato. Questa intenzionalità esclude quasi del tutto la levigatezza, volendo quasi che l'opera, anzichè incidersi in ogni suo limite ritrovi continuamente nella base la forza dinamica di rifiorire nella sua vetta. Se in una simile scultura un tal carattere fosse d'origine appena cerebrale lo si vorrebbe chiamar wagneriano. Ma viceversa s'è di fronte a un'opera piena d'abilità e di salute schiettamente nostrali.

Stabilita in Romano l'autenticità del temperamento come naturale eredità, e stabilito che la «scultura egli l'aveva nel sangue» conviene all'esegeta, seguire il suo protagonista lungo la sua colorita e suggestiva carriera di soldato e di marinaro.

Di ritorno alla terraferma, malato, col bisogno d'un'espressione la cui specie non gli s'appalesava quantunque egli non fosse nuovo alla pratica della scultura, la buona mamma lo rivelò a sè stesso consigliandolo «di lavorare».

Così, chè la specie di lavoro, dopo un tale incoraggiamento, diventava intuitiva.

Qui è da lamentare che nella monografia del Tinti sia stata omessa la riproduzione del giovanile Ercole lottante col leone nemèo, degna d'un singolare interesse per il suo ritmo compositivo, per l'arditezza delle proporzioni e dello sviluppo, e perchè l'autore non era peranco giunto a poter chiudere in un marmo il senso discreto, quasi ermetico, dell'intima intenzione espressiva, che si noterà o si cercherà in tutte le sue opere più tarde a partire dalla statua di quel *Portatore* d'attitudine rodiniana dove il segno della personalità va certo ricercato in un sottile pensamento.

In Romano, artista cerebrale e moderno, anche l'imitazione ha un valore differente da quel che poteva avere in Raffaello, naturalista, al suo modo, di vecchio stampo. Difatti, mentr'essa avrebbe potuto servire nell'un caso ai fini d'una facile soluzione compositiva, in Romano smarrisce gli attributi comuni dell'imitazione e diventa opzione. Romano sceglie la forma in cui riconosce un significato, cordiale al proprio spirito più e prima che al proprio stesso gusto; in una tale severità d'intenzione egli si protende verso una scultura monumentale il cui eroismo non sia rettorico nè decorativo e, con tutto ciò, dal periodo giovanile del leone nemèo a oggi, la prima scultura in cui la volontà di comporre vasti assiemi architetturali e significanti non abbia ceduto al piacere di armonie più facili e modeste, come son quelle dei suoi molti ritratti muliebri, si deve riconoscere nel secondo bozzetto presentato al concorso fiorentino per il *Monumento alla Madre italiana.*

Senza pregiudizio, e anzi all'infuori del valore della restante opera di Romanelli, l'*Ercole* e il *Monumento alla madre* rappresentano due stagioni di una medesima volontà sufficientemente espressa, la prima abbondevole d'una vigoria spensierata, la seconda quasi offuscata dalla forza pensosa. Per questo motivo avremmo voluto trovarle ai due capi del volume.

Certo, Romano Romanelli, per la complessità del suo sforzo, meritava ed ha trovato in Tinti un caldo biografo piuttosto che un discettatore di puri valori formali. Questo scultore che aspira al monumentale e si getta con tutto il suo desiderio di grandezza anche sulla breve superficie di una medaglia, riduce quasi il critico a imitarlo quando gli inspira la seguente suggestiva definizione: «Le medaglie sono insieme moderne e antiche — come la storia».

Approssimazione in istile aulico, rivolta piuttosto all'intuito d'arte che alla comprensione critica e che a noi rammenta e fa raccostare, se lo scherzo è lecito, il grave Davanzati al sottile Mallarmé.

Nel giudizio noi concordiamo quasi sempre con Mario Tinti; quanto al suo stile, guidato dalle massicce realtà del suo modello, lo abbiam veduto mantenersi in una posa scultorea che rasenta la rettorica senza cadervi, se si prescinde da certe abbreviazioni che sanno un po' troppo di scalpello, come «sperienza» o «ufficial di marina» afferma che «la nostra storia oggi ricomincia o da certe frasi avventate, come quella in cui si ed è quindi logico che ricominci anche l'arte».

Amico Tinti: scriviamo e scolpiamo con fede, ma non pretendiamo, non pretendiamo di scolpire la fede.

RAFFAELLO FRANCHI.

# TENDENZE LETTERARIE

**La realizzazione del «grottesco».**

Una nuova vita — nuova, più che nella sua genericità, nel suo atteggiarsi, svolgersi e sintetizzarsi — era venuta su dalla guerra. I giovani erano rimasti presi da un insegnamento in un primo tempo di fede, ma che poi — a contatto con la realtà — si mutò in qualche cosa di ironico, di scettico, di sarcastico: in odio alle volgarità della vita, c'è stato un tuffo nelle fantasticherie e nel sogno. Il fiorire di *favole, avventure, grotteschi, confessioni* si deve, evidentemente, a questi atteggiamenti determinanti stati d' animo molteplici: la vita, ecco, appare come qualche cosa di più dello shakesperiano «racconto raccontato da un idiota pieno di sonno e di vento e che significa nulla».

Quindi il sorgere del teatro, che sommariamente fu detto «grottesco», è indice di un movimento di evoluzione, sincero anche perchè sincrono ad altri paesi uscenti dalla guerra: in Germania abbiamo avuto gli espresionisti, in Francia Jan Sarment e Fernand Crommelynck, per la Russia basta citare Leonida Andreieff.

Nel «grottesco» abbiamo una *maschera* e un *volto, un'apparenza* e una *consistenza*: c'è un'azione i cui gesti e i cui atti sono più o meno comuni; ma al di là di quest'azione (dovuta alla *maschera*) c'è un rigoglio, dapprima latente e poi patente, di sentimenti tragici e contraditori (dovuti al *volto*). La visione ironica della vita nel suo sdoppiamento tra *maschera* e *volto, apparire* ed *essere* (in questo abbiamo la netta distinzione del «grottesco» dal teatro romantico) porta a procedimenti e a risultati che sono frutto di spiriti i quali hanno visto scosso il loro sentimentalesco gaglio. Il rilevato misticismo, in questo caotico stato di cose, è una superfetazione necessariamente precaria: uno scetticismo idealistico viene a infiltrarsi nelle anime più travagliate.

L'allegria, la buffoneria e la goffagine sono apparenti: nel fondo c'è la tragedia; ma una tragedia nuova perchè creata da fatti nuovi ed espressa da anime che — come dice Silvio D'Amico — imprimono alle loro manifestazioni una caratteristica comune: «una tendenza marionettistica» alla concentrazione in poche e marcatissime smorfie d'una sognata quintessenza del comico e del tragico umano». Sicchè gli uomini vengono marionettizzati e le marionette umanizzate; però i più fantocci di Jacinto Benavente — quando sono stati spesso citati in proposito — hanno più vita degli uomini del «teatro grottesco».

Ma — a parte Benavente — quando si è voluta trovare una paternità al «grottesco» s'è citato Shaw per la tecnica, Andreieff per la tragica impossibilità di afferrare il *vero senso* della vita e la *vera essenza* del Pensiero, Lothar per il ghigno e per il sarcasmo, Molnar per la sarcastica caricatura del romanticismo... Richiami che dicono poco, che non indicano una decisa derivazione e che non giustificano lo sbocco del movimento.

La verità potrebbe essere questa: il nuovo spirito aveva ereditato varie soluzioni dei problemi inerenti alle funzioni essenziali della vita; questa eredità lasciava tutti scontenti — quindi ecco sorgere la necessità di ricercare soluzioni più profonde e rispondenti comunque ai nuovi orientamenti. Le ricerche portano a una posizione continua di dubbio. Dubbio non cartesiano ma renouveriano; e cioè: ognora presente all'anima nostra; anche nei voli più superbamente idealistici.

Ma esiste — accanto al problema genericamente spirituale — la necessità di una soluzione estetica; necessità che con Chiarelli, Antonelli, Cavacchioli, Veneziani ed altri, non trova soddisfazione. Se Adriano Tilgher avesse pensato a ciò non avrebbe consigliato agli scrittori drammatici del dopoguerra un *bagno di filosofia.*

Perchè appunto nel «teatro grottesco» c'è bisogno di spogliarsi delle ideoligie più o meno originali, o meglio di soggiogare e dominare queste ideologie per arrivare a una logica, che sia al di là della comune logica; ma che sia drammatica, lirica, insomma estetica — quindi ricca di una nuova logica che è la logica estetica.

Data la difficoltà di questo compito specifico, niente di strano se tutti gli scrittori «grotteschi» abbian lottato invano: infatti abbiamo avuto appena in alcuni una parziale attuazione; magari degna di nota, ma non effettivamente risolutiva.

Comunque non è il caso di parlare di un esaurimento del «grottesco». Hanno fondamentalmente torto coloro che — come Luigi Tonelli, Marco Praga, Lorenza Gigli, ecc. — hanno creduto all'esaurimento, cioè al fallimento, di questo tentativo. E' stato più evidente Silvio D'Amico quando si è limitato a constatare la sua disillusione riguardo alla prima fase del «teatro grottesco» e a rimanere in fiduciosa aspettativa per ciò che questo squillo di rivolta ideale poteva portare seco. Nel 1920 D'Amico non poteva dire di più: certo diversamente dovevano essere valutati, da un canto gli sforzi e le conquiste di Luigi Pirandello, dall'altro gli sforzi e le attuazioni liriche di Rosso di San Secondo (per limitarci a due che, col rinnovamento teatrale hanno immediate attinenze).

E' il caso d'insistere su questo: il difetto massimo della prima fase del «teatro grottesco» sta nella mania di voler troppo teorizzare, di voler fare troppo filosofia; senza che questa trovi il suo traguardo estetico. E il problema filosofico non può essere *tutto* il problema dell'arte: il secondo non si arresta al primo, anche se dal primo — coscientemente o inconsciamente non importa — prenda sempre le mosse.

Quindi Sieccoci una serie di errori iniziali e perciò a una non esatta visione dell'evoluzione spirituale dei problemi contingenti da cui ha preso le mosse la corrente rinnovatrice. Se, rispetto all'arte, i risultati della prima fase del rinnovamento teatrale siano stati poveri non possiamo metterlo in dubbio; però crediamo che non possiamo metterlo altrimenti. Non per la lapalissiana ragione *che non è stato altrimenti;* ma perchè, più che costruzioni coscienti e altamente serene, nel dopoguerra quasi immediato — quando gli animi erano ancora eccitati dalla lotta di vita o di morte sostenuta — non potevamo avere che dei tentativi caotici.

Da questo punto di vista la fisionomia del «grottesco» si identifica con un'amalgama che non ha e non può avere immediati sviluppi d'arte. Questi saranno, poi, raggiunti da Luigi Pirandello che saprà cogliere i frutti della prima fase:

***

Noi abbiamo, dunque, affermato che esiste una fase necessariamente polemcia e preparatoria. Vi è soluzione di continuità tra il «teatro grottesco» e il teatro di Pirandello; Pirandello, dal suo canto, tiene ad affermare l'autonomia del creatore: «Se quegli spiriti, e non sono un indistinto e indeterminato nel tempo, ma *punti indistinti* e indeterminati dello spirito stesso attivo, il quale appunto perchè ha in sè, connaturali, e vivo travaglio, può trovare la forza di liberarsene esprimendoli».

Pirandello ha in un certo senso ragione; e per altro non contraddice affatto alla nostra tesi. Perchè — come ha dovuto notare lo stesso Pirandello — in Spagna, ai tempi di Pope de Vega e di Calderon de la Barca, gli scrittori teatrali «rifacevano le stesse trame, impostate con lo stesso spirito comune a tutte le generazioni, e la paternità delle idee non contava nulla...»; pure da quella baraonda nacque *La vita è sogno* e altre opere d'arte di serietà indiscutibilie. Nel caso del «grottesco» non si tratta nemmeno di trame: gli atteggiamenti dello spirito contemporaneo sono intimamente (e non riflessivamente) sentiti da Pirandello: problemi che nascono come spontanei, e non come acquisiti; sono quindi spontanei e capaci di assurgere a forme difinitive d'arte.

Ora quello che è il significato ideologico del teatro pirandelliano è stato analizzato da Adriano Tilgher che, appunto per questo, è stato e continua a essere il critico principale di questo teatro. Sulla scorta di Tilgher rifare ancora una volta la indagine sarebbe certo utile: noi ci limitiamo a pochi accenni.

Risalta, anzitutto, l'antitesi tra la *vita* e la forma, l'*essere* e *l'apparire*, la concezione dell'individuo come groviglio di idee in continua contradizione, essere che continuamente si costruisce tanto da rappresentare — volta a volta — *uno, nessuno, centomila.* «Inevitabilmente noi *ci costruiamo.* Mi spiego. Io entro qua e divento subito, di fronte a lei, quello che debbo essere, quello che posso essere — *mi costruisco* — cioè, me le presento in una forma adatta alla relazione che debbo contrarre con lei. E lo stesso fa di sè anche lei che mi riceve. Ma, in fondo, dentro queste costruzioni nostre messe così di fronte, dietro le gelosie e le impdste, restano ben nascosti i pensieri nostri più segreti, i nostri più intimi sentimenti, tutto ciò che siamo per noi stessi, fuori delle relazioni che vogliamo stabilire». (Baldovino nel *Piacere dell'onestà*).

*Maschera e volto*: abbiamo — dopo le varie peripezie sceniche di questi due aspetti — il trionfo del *volto,* vale a dire rivelazioni compiutamente tragiche che si risolvono in una scena finale satura di drammaticità e di umanità. Tutta quella che è la fredda logica di Pirandello scoppia in una conclusione, che è squisitamente lirica e indiscutibilmente umana.

Ma Pirandello — e questo è il suo principale difetto — ha molte preoccupazioni intellettualistiche che non si realizzano qualche volta esteticamente: pur essendo dall'autore poste come problemi che, in se stessi logici, tendono a una soluzione estetica.

Qualcuno potrebbe allora considerare questa parte del teatro di Pirandello come espressione di filosofia; ma, da questo punto di vista, molte cose dovrebbero essere dette sull'attendibilità filosofica e sulla originalità di pensiero. D'altronde questo non dev'essere compito di critici letterari che guardano alle idee in quanto queste s'inquadrano nello spirito diffuso del tempo e in quanto, soprattutto, attuano delle nuove realtà e delle nuove possibilità di fervida vita sciolta dai contatti mediati della dialettica. In proposito *Così è (se vi pare)* — commedia in cui il pensiero non si drammatizza — è caratteristica: una proposizione filosofica è il perno di quest'opera che — pure essendo la più chiara, lineare e schematica — non è certo fra le più significative opere di Pirandello. Sebbene in *Così è (se vi pare)* si cerchi d'infondere un afflato lirico di vita, non viene affatto realizzato il passaggio dell'atteggiamento logico a quello che possiamo chiamare potenziamento e sviluppo fantastico.

E molte delle opere di Pirandello sono su questa base, peccano in quanto si attardano in discussioni teoriche e logicizzano i moti dell'anima: senza nulla drammatizzare.

Da questo punto di vista abbiamo una continuazione — riguardo allo stile su una linea di sorprendente adeguatezza — di quello che è il travaglio, la preoccupazione del «teatro grottesco». Ma se è vero che una buona fine giustifica tutta una vita, in buona parte del teatro di Pirandello l' ultimo atto e spesso l'ultima scena — giustifica, dal lato estetico, tutto un lavoro e lo rende tale da imporsi all'attenzione di chi cerca una concretezza di creazione: al di sopra, se non al di fuori, dello svolgimento dialettico dai necessari postulati intellettuali.

E' il caso di *Pensaci, Giacomino!*, del *Piacere dell'onestà,* del *Giuoco delle parti,* di *Ma non è una cosa seria,* di *Enrico IV,* ecc. Dice il protagonista del *Giuoco delle parti*: «Credete che io non abbia sentimento? Io ne ho; ma, quando esso sorge in me, lo afferro per le corna, lo domo e lo inchiodo». E' così: per uno svolgersi di scene il cui dialogo è fatto di spezzature sicilianamente espressive; ma, a un certo punto, cade la superstruttura: cade la *maschera* e si scopre il *volto,* nella sua miseria e nella sua tragedia. — *Credete che io non abbia sentimento?* — Potevamo anche crederlo, sì, prima di giungere alla fine del dramma; ma dopo no, dopo abbiamo dovuto considerare la superstruttura logica come un diversivo messo avanti per nascondere il cuore, come un atteggiamento quasi snobistico per *domare* e *inchiodare* il sentimento.

Dovrebbe essere citata — quale inconfutabile documentazione — l'ultima parte di *Enrico IV*: quando la finzione durata tant'anni, davanti alla donna amata e al di lei drudo, viene a infrangersi, ed Enrico IV, in un eccesso d'ira, repentinamente ferisce Belcredi.

La verità è che, quando si era alla ricerca di complicazioni cerebrali, un uomo — Luigi Pirandello —, pur partecipando a questa ricerca, riusciva a salvare il teatro italiano dall'astrattissimo logicizzante.

I critici si sono in un primo tempo quasi esclusivamente preoccupati dall'apparato filosofico di questo scrittore: tutto un mondo interessante per atteggiamenti e qualche volta per originalità, ma transeunte; a posto nel suo tempo e incapace di varcare i confini ristretti di questo suo tempo.

Se oggi noi sentiamo di poter collocare Pirandello tra i realizzatori, è proprio per quel valore eternamente e squisitamente umano che sta all'apice di molte sue creazioni: valore che in un primo tempo la moda imperante volle completamente trascurato o collocato in una discreta penombra; e che noi sentiamo, oggi, di dover mettere in prima linea per potere giungere a una valutazione verace dell'arte pirandelliana.

***

Ci è sembrato inutile — dopo aver constatato come il teatro di Luigi Pirandello sia non il superamento logico ma la realizzazione estetica del «teatro grottesco» — insistere nell'elencazione dei problemi di pensiero che detto teatro pone (spesso senza risolverli, perchè il famoso relativismo è un rimanere al di qua di ogni possibile soluzione: l'atteggiamento dell'asino di Buridano). Questo, semmai, potrebbe essere fatto in altra sede.

Qui era necessario — dopo avere quasi in blocco negata l'importanza estetica del «teatro grottesco» — dimostrare come Pirandello sia riuscito ad attuare un *teatro nuovo,* veramente di arte, realizzando esteticamente i problemi del tempo confusamente posti dagli autori di «grotteschi», e da Pirandello sentiti come propri (quindi, insistiamo, realmente *propri*).

Il movimento spirituale che si concretizza nel teatro nuovo è l'espressione d'un mutato stato di cose: non vive ai margini della nuova vita; ma è centro propulsore di essa.

Questo era necessario dimostrare — sia pure sistematicamente —: per ciò che riguarda il *problema pirandelliano* diciamo soltanto che molte sono le faccie che questo problema assume nelle sue estrinsecazioni d'arte: un pensiero poliedrico che tenta la sua poliedrica effusione, una visione fondamentalmente compiuta della vita.

E anche questo potrebbe essere registrato all'attivo. D'altronde «i problemi rappresentati nell'opera d'arte — dice lo stesso Pirandello — restano e resteranno così come sono stati fissati: problemi della vita. La loro irriducibilità consiste nella loro espressione, in quanto essa è rappresentazione».

Ecco, in forma d'esempio, un chiarimento che riguarda direttamente Pirandello: anche l'*essere o non esser* di Amleto si può negare e superare dal lato filosofico; ma dal lato estetico no: resta come espressione compiuta e definitiva di vita. Gli animi che si avvicineranno all'opera di Shakespeare intenderanno quanto di essa potranno intendere; ma non penseranno di negare o affermare il valore di Shakespeare a seconda che aderiranno o no ai problemi filosofici svolti o accennati dal tragico inglese.

GIUSEPPE SCIORTINO.

# GOZZANO

La Casa Treves ha pubblicata una edizione definitiva delle poesie di Guido Gozzano (G. G., *I primi e gli ultimi colloqui*), una edizione, nella quale, alle poesie della prima edizione postuma, pubblicata anche dal Treves (*I colloqui*) sono aggiunte altre escluse arbitrariamente da quella e che erano comparse nella raccolta *La via del rifugio* (Torino, Streglio), che ebbe tre ristampe tra il 1906 e il '907 ed è ora quasi introvabile. Ho detto che la esclusione era stata arbitraria: se non altro per la prima di quelle poesie, che dava il titolo alla raccolta, e che è troppo caratteristica della psicologia e dell'arte gozziana perchè fosse abbandonata in una edizione esaurita.

I fedeli di Guido Gozzano e in genere tutti coloro, che s'interessano alle vicende della poesia italiana al principio del secolo, saluteranno dunque con piacere la comparsa di questa edizione definitiva. Scorrendo questo volume ci è dato di ricostuire intera la figura del poeta. Il nuovo esame non conduce a sorprese o a nuove scoperte, ma probabilmente rende i contorni più precisi.

Si è voluto vedere troppo o troppo poco in Guido Gozzano. Si sono cercate derivazioni straniere di lunga portata — e non erano che risonanze e non più; si sono cercati anche motivi psicologici estremamente complicati. Che i giovani poeti sbocciati nei primi anni di questo secolo, ai quali fu dato l'epiteto di *crepuscolari*, avessero in comune una sprecata tendenza al cerebralismo non c'è dubbio; ma prima di dare un giudizio generale bisogna assodare quanto di quel cerebralismo sia passato nella loro arte e quanto sia rimasto alle soglie di essa, senza aver preso corpo, come semplice portato di una moda letteraria.

Di questo bisogna tener conto per formarsi un concetto adeguato dell'arte del Gozzano, poichè quell'arte, se la si vuol vedere nelle sue espressioni perfette, è composta di pochi elementi giunti a maturazione, per toccare i quali bisogna passare attraverso un maggior numero di elementi rimasti incompiuti e confusi, che soggiacevano quasi tutti alle varie influenze letterarie del tempo o degli anni di poco precedenti.

***

Nelle tristi giornate del settembre 1864 Torino era portata a ribellarsi dall'elementare istinto di conservazione, che le faceva indovinare come, nelle condizioni storiche in cui il fatto si verificava, il trasferimento della capitale significava per essa ben più che un'abdicazione politico-burocratica. Da allora per circa un ventennio, e soprattutto nei dieci anni tra il 1865 e il '75, Torino entra in una zona d'ombra, dalla quale esce prima lentamente, poi con lunghi passi per effetto del suo trasformarsi in un grande centro industriale e di transito internazionale

Questo però non provocò una trasformazione rapida e radicale della fisionomia del paese; anzi il carattere lento, massicco e misoneista della popolazione reagì con tutte le forze ataviche, e finì, con uno strano accomodamento, per dare alle nuove forme di vita, alle nuove e necessarie abitudini un posto accanto agli usi, alle abitudini della vecchia casa patrizia o borghese.

Così nel suo aspetto architettonico la città s'ingrandì e si rinnovò, squadrandosi sempre più sotto l'influsso dei piani stradali parigini del Secondo impero: e ciò non pertanto è rimasta rinchiusa nel perimetro delle vecchie mura, non più esistenti eppure idealmente riconoscibilissime; e i monumenti del primo rigoglio della monarchia, non imponenti, ma vivaci, riescono a comporsi in una certa armonia coi nuovi aspetti, per la loro stessa grazia insieme discreta e movimentata. Così egualmente nella vita e nella cultura piemontese, e torinese, in ispecie, lo sviluppo industriale moderno e le numerose influenze straniere di passaggio non hanno intaccato il fondo tradizionale, paesano, quale si venne modellando sotto i primi re piemontesi, con un certo fasto casalingo di piccola nobiltà militare ed ecclesiastica, che, a poche miglia dalla campagna avita, non ha occasione nè desiderio di obliarsi in corte. Vita mediocre e tuttavia sostenuta in un fasto meditato: quanto bastava per conservare le prerogative familiari. Il barocchetto del tardo Seicento e del primo Settecento divenne quindi lo stile trionfante, e sopravvive oggi, adattandosi e insieme adeguando a sè le forme nuove; ma non è meno vero — quantunque forse meno appariscente — che il barocchismo è rimasto trionfante nella cultura più prettamente torinese: cioè un seicentismo della seconda maniera, non quella rutilante, ma quella arguta e in minore del «concettismo». I due temperamenti maschi e violenti, che avrebbero potuto imprimere un'altra direzione al corso della poesia piemontese: Baretti e Alfieri, furono costretti ad allontanarsi dal paese ed esercitarono la loro influenza in modo più potente in altre parti d'Italia, e in Piemonte di riflesso ed eccezionalmente. Invece le numerose influenze della mondanità francese del Secondo impero dettero nuovo alimento al concettismo barocco dell'arte piemontese, aggiungendo un nuovo elemento esotico.

Per questa ragione, poterono acclimarsi perfettamente e diventare piemontesi di adozione, esercitando una notevole influenza, scrittori come il De Amicis e il Graf, ligure l'uno, cosmopolita l'altro, entrambi artisti di quadretti e di bozzetti, fini, socievoli, sorridenti — anche se con melanconia: tristezze tenui che si possono portare in società e conferiscono alla fisionomia del poeta. Chi voglia farsi un'idea di quello che sia la concezione poetica tradizionale piemontese rispetto a quella maturata tra la Lombardia e la Toscana sotto l'influenza opposta del ribelle Alfieri non dimentichi *La partita a scacchi* del Giacosa — vero fiore di serra piemontese — e i disdegni e il disprezzo dell'alfieriano Carducci per «confettiere» Giacosa e per «Edmondo dai languori».

Va ricordato però che anche l'arte piemontese tra la fine dell'800 e i primi del '900 ha sentito qualche eco del travaglio spirituale, che turbava il pensiero europeo, ed anch'essa ha avuto qualche ora di raccoglimento, ed anche di dramma spirituale, che cogliamo in anime solitarie, insoddisfatte, come il Bistolfi e il Camerana, vaganti fin dalla prima giovinezza fuori dell'orbita intellettuale piemontese e assorbiti in uno slancio verso l'infinito, che pel Camerana divenne un tragico richiamo.

***

In quest'aria di tradizionale *roccocò* artistico e di leggerezza mondana — parte stanca, parte inquieta, desiderosa di novità e insieme turbata, come da cattivi pronostici di un avvenire incerto — spunta e sboccia l'arte del giovane Gozzano.

Il fondo primitivo è quello del giovane poeta mondano, secondo la tradizione letteraria torinese. A quella tradizione il poeta torna con sincera nostalgia fin negli ultimi tempi. La poesia *Torino*, che è tra le ultime scritte, ritorna, si può dire, al punto di partenza dell'arte gozziana:

> Quante volte tra i fiori, in terre gaie
> sul mare, tra il cordame dei velieri,
> sognavo le tue nevi, i tigli neri,
> le dritte vie corrusche di rotaie,
> l'arguta grazia delle tue crestaie
> o città favorevole ai piaceri!
> . . . . . . .
> Come una stampa antica bavarese
> vedo al tramonto il cielo subalpino.
> Da Palazzo Madama al Valentino
> ardono l'Alpi tra le nubi accese.
> E' questa l'ora *antica* torinese,
> è questo l'ora *vera* di Torino.
> L'ora ch'io dissi del Risorgimento,
> l'ora in cui penso a Massimo d'Azeglio
> adolescente.....
> Un po' vecchiotta, provinciale, fresca
> tuttavia d'un tal garbo parigino,
> in te ritrovo me stesso bambino,
> ritrovo la mia grazia fanciullesca,
> e mi sei cara come la fantesca
> che m'ha veduto nascere, o Torino!
> . . . . . . .
> A te ritorno quando si rabbuia
> il cuor deluso da mondani fasti
> Tu mi consoli, tu che mi foggiasti
> quest'anima borghese e chiara e buia...

Il poeta, ritornando con desiderio alle cose più amate in una esistenza, che si sentiva sfuggire inesorabilmente, fa un involontario ricapitolamento dei principali motivi della sua arte.

Il primo, più spontaneo, quello che ha respirato fin dall'adolescenza, «da Palazzo Madama al Valentino», è il motivo torinese, della città mezzo tradizionale e mezzo moderna, mezzo provinciale e mezzo *parigina*, mezzo austera e mezzo frivola. Questo motivo iniziale, direi quasi istintivo, gli è caro più d'ogni altro, perchè gli dà un bagno di semplicità, di naturalezza («In te ritrovo me stesso bambino..... E mi sei cara come la fantesca — che m'ha veduto nascere, o Torino»), le quali sono troppo rapidamente svanite sotto l'influenza della Torino letteraria, cioè della Torino *roccocò*, e per conseguenza cerebrale, concettista.

Sotto questa seconda influenza i motivi naturalistici scolorano oppure tendono a confondersi in un tentativo di ricostruzione di una Torino stilizzata, tipo 1850: ricostruzione naturalmente cerebrale («Come una stampa antica bavarese»); ma che era stata assorbita anch'essa però dall'ambiente artistico e mondano torinese.

A questi elementi sostanziali e primitivi si erano aggiunti e tendevano a crescere, col declinare della prima giovinezza e con lo sfiorire troppo rapido della salute, alcuni motivi psicologici, che in parte erano eco d'influenze straniere o del Graf o del Camerana. Non potrei precisare per quanta parte gli fossero noti i versi di quest'ultimo (la raccolta completa, postuma, delle poesie del C. uscì nel 1907, quasi insieme con *La Via del rifugio*, presso il medesimo edit. Streglio), ma non è difficile fare qualche raccostamento. Si veda, p. es., il sonetto del Camerana *Quercia*:

> Colossal quercia, o dietro la foresta
> le ciglia d'oro il plenilunio accampi
> magnificente....

e si veda come questo motivo è stato sviluppato sapientemente dal Gozzano, nell'*Amica di nonna Speranza*:

> Romantica luna, fra un nimbo leggiero che
> (baci le chiome
> dei pioppi, arcata siccome un sopracciglio
> (di bimbo,
> il sogno di tutto un passato nella tua curva
> (s'accampa....

Il presentimento di una morte precoce produce istanti di profondo scoramento o di incubo, e talvolta tenta di far salire tutta la poesia del Gozzano ad un significato quasi leopardiano di dolore immanente e di vanità delle cose umane. Sono voci sparse, che si possono raccogliere qua e là, o che talvolta sono addirittura sottintese. Nella *Via del rifugio* quel sentimento è mescolato con un lieve sorriso d'ironia:

> A che destino ignoto
> si soffre? Va dispersa
> la lagrima che versa
> l'Umanità nel vuoto?
> . . . . . . .
> Socchiuso gli occhi estraneo
> ai casi della vita.....
> Verrà da sè la cosa
> vera chiamata Morte;
> che giova ansimar forte
> per l'erta faticosa?

Ma altrove il pensiero della morte raggela ogni tentativo d'ironia nel poeta, se sopravviene l'idea che la morte lo raggiungerà prima che egli abbia mai conosciuto l'amore (*Convito*):

> Fino alla tomba il tuo gelido cuore
> porterai con la tua sete fanciulla
> . . . . . . .
> Una ti bacierà con la sua bocca,
> forzando il chiuso cuore che resiste;
> e quell'una verrà, fratello triste,
> forse l'uscio picchiò con la sua nocca.

Ed ancora, in *Torino*, guardando indietro con desolazione alla breve vita:

> L'infanzia remotissima... la scuola...
> la pubertà... la giovinezza accesa...
> i pochi amori pallidi... l'attesa
> delusa..... il tedio che non ha parola...
> la Morte e la mia Musa con sè sola,
> sdegnosa, taciturna ed incompresa.

In questi tentativi fugaci di dare alla sua arte un significato più profondo e quasi filosofico il Gozzano s'ingannava. La musa del Gozzano non era stata nè sdegnosa nè taciturna, anzi precoce e socievole, ed era stata perfettamente comprensibile e compresa in quello che era riuscito a dire compiutamente. Il resto non era riuscito a dirlo, tanto vero che nei versi precedenti ad un certo momento rinunzia da sè stesso alla parola («Il tedio che non ha parola»). Leopardi aveva trovate le parole acconce.

Questi motivi posteriori tendevano ad intrecciarsi coi primi, esagerandone il carattere eminentemente letterario e cerebrale. Erano in buona parte elementi del decadentismo francese, i quali s'impossessarono del gusto del poeta — in un primo tempo borghese e provinciale — per le cose vecchie, casalinghe («le cose buone di pessimo gusto») e finirono per generare una propensione, una preferenza quasi morbosa per le cose non belle, non fresche, non giovani; e quindi per le persone, e in ispecie per le donne. Il tipo, oramai consacrato nello *stile* gozzoniano, è, come si sa, la signorina Felicita, «quasi brutta, priva di lusinga», nelle sue vesti «quasi campagnuole», dalla «faccia buona e casalinga»; ma che è ammessa all'attenzione del poeta, perchè riscontra «un tipo di beltà fiamminga», e che il poeta si compiace, a freddo, di fare innamorare, pel gusto di immaginare tutta una vita provinciale, che potrebbe fare con lei, ma che sa bene che non farà.

***

Analizzati gli elementi essenziali dell'arte del Gozzano, possiamo tracciare rapidamente la loro genesi.

L'elemento naturalistico, semplice, fanciullesco, è travolto da tutti gli altri elementi letterari sopravvenuti precocemente. Spunta qua e là, subito soffocato o falsato. Si veda la poesia, caratteristica a questo riguardo, intitolata *Elogio degli amori ancillari*.

Nulla di più naturalistico che i facili baci colti sulla bocca di una cameriera. Parrebbe che in una ribellione per la vita *letteraria* il poeta amasse obliarsi nel piacere di una vita meno che semplice, elementare. Ma ecco che vien fuori il vero motivo psicologico:

> M'accende il riso della bocca fresca
> . . . . . . . .
> e il profùmo d'istoria boccaccesca
> Gaie figure di Decamerone
> le cameriste dan.....

Torna dunque anche qui la vita *letteraria*. La conquista della servetta piace soprattutto perchè suggerisce una visione boccaccesca.

*Paolo e Virginia* e *La Signorina Felicita* sono in bilico sullo stesso piano mobile di una ambiguità artistica non risoluta. Nella prima il poeta si sente per un momento in immaginazione il giovanetto Paolo dell'immortale candido libro di Bernardino di Saint Pierre; ma è un momento fugace d'illusione. La realtà gli rende di nuovo il suo cuore ghiacciato d'ogni giorno:

> Ah! se potessi amare! Ah se potessi
> amare, canterei si novamente
> . . . . . . .
> Amanti! Miserere,
> miserere di questa mia giocosa
> aridità larvata di chimere!

Nella *Signorina Felicita* il poeta, più scaltrito e più egoista, sente già il peso della precoce vecchiezza, che è nella *Via del rifugio*, e non può più illudersi di essere l'ingenuo giovinetto Paolo; ma s'illude di bere a nuove fonti di vita, avvicinando la ragazza ingenua, una Virginia provincialotta. E' un altro sforzo per un ritorno alla vita naturale, come quello che abbiamo visto accennato nell'*Elogio degli amori ancillari*; ma anche qui cade presto di fronte alla realtà del carattere irrimediabilmente artificioso del poeta, che mentre da principio tentava d'ingannare sè stesso, alla fine si accorge bene che non ama e tuttavia continua ad ingannare la ragazza, per un crudele esperimento poetico, per assoggettare la inconscia felicità al camuffamento fantastico in ragazza romantica tipo 1850. Il giorno dell'addio la povera ragazza, col cuore gonfio, scrive la data sul muro. E il poeta dal cuore di ghiaccio:

> Io non sorrisi. L'animo godette
> quel romantico gesto d'educanda.

E giunse finalmente il momento del distacco, «distacco d'altri tempi», e:

> M'apparisti così come in un cantico
> del Prati, lagrimante l'abbandono
> per isole perdute nell'Atlantico:
> ed io fui l'uomo d'altri tempi, un buono
> sentimentale giovane romantico....
> Quello che fingo d'essere e non sono!

Quest'ultimo verso è la chiave e insieme la maledizione di questo gruppo di poesie del Gozzano. Egli si sforza di fingere come uomo e come poeta, perchè gli pare che quello che è *meno bello*. Ma viceversa è troppo presente in lui la preoccupazione di recitare la parte, perchè la poesia possa sgorgare limpida. E tanto meno ci convince quando si rifugia in considerazioni astratte. Il *Miserere* di *Paolo e Virginia* e certe interrogazioni rettoriche della *Felicita* («Giova guarire? Giova che si viva? ecc.) sono le cose meno belle dei due componimenti.

***

C'era da temere che per questa via il Gozzano, malgrado i graziosi tratti di poesia sparsi qua e là, si sarebbe inaridito in un arte eccessivamente di maniera, eccessivamente torinese, nel senso che ho detto più sopra. Per fortuna sorse l'ispirazione dalla stessa crisi del suo cerebralismo. A furia di amare le cose vecchie, le donne vecchie, finanche sè stesso più vecchio (il piacere della vecchiaia a venticinque anni!); a furia di pensare la vita come un romanzo vissuto da un altro («un bel romanzo che non fu vissuto — da me»...), di vedere la bellezza nell'irreale e anche nel fittizio e nel falso («le vecchie stampe — artifiziose, belle più del vero»); a furia di negare la vita vissuta per la vita fantasticata, l'oggi per l'ieri, egli finì per sentirsi nè di oggi nè di ieri, e la visione che continuamente prospettava su di uno schermo immaginario, col ripetersi del gioco all'infinito, si scoloriva e, peggio, s'imbruttiva, assimilandosi alla visione, che aveva di sè stesso davanti allo specchio. E' la maledizione che persegue tutte le forme di cerebralismo.

Allora egli fu assalito da un sentimento, che non aveva provato ancora. Egli aveva cercato di foggiarsi la vita una volta per sempre in un bel panorama, come in una delle vecchie stampe, che tanto gli piacevano, e di guardarsela questa vita fantastica con il gusto del collezionista appassionato, tanto da obliare completamente la vita in atto:

(Socchiudo gli occhi, estranio
ai casi della vita

La vita.......
....... Non agogno
che la virtù del sogno,
l'inconsapevolezza.)

Ora cominciava ad accorgersi che di tutte le illusioni quella era la maggiore; sentiva anche dentro di sè il fluire del tempo,che tutto muta e tutto rapisce, anche le creature della nostra immaginazione. Ed allora, come altri resta percosso per la perdita di una persona cara, egli fu percosso per non poter possedere interamente ed eternamente le creature della propria immaginazione, così come una volta gli avevano sorriso. Non meno delle donne vive, che egli non sapeva amare, anche le immagini del passato, suoi desiderati rifugi, si scoprivano enigmatiche e sfuggenti dalla vita dell'amatore immaginario. Spuntò allora, vero fiore della poesia del Gozzano, il senso della nostalgia, che sgorga dall'unico sentimento reale e profondo, che lo abbia scosso nella breve, arida esistenza.

Dallo stato d'indifferenza volontaria, di cui s'era fatto un programma di vita, racchiuso nel ritornello della *Via del rifugio*

(Socchiusi gli occhi, sto
supino nel trifoglio
e vedo un quadrifoglio
che non raccoglierò)

il poeta passa ad uno stato di languido rimpianto per la raggiunta coscienza che il passato è inafferrabile e lui è oramai impotente a cogliere il presente. I due simboli di questo nuovo stato d'animo, riscaldati di vera e intima poesia, sono la fotografia sbiadita della giovanissima Carlotta, l'·*Amica di nonna Speranza,* con la data: «28 giugno 1850», e la fuga in bicicletta della viva adolescente Graziella, che non ha detto una parola al poeta e non ha lenito con uno sguardo la sua schiacciante malinconia (*Le due strade*)

...... «Fu taciturna, amore,
per te, come il Dolore....» — «O la Felicità»..

In queste due poesie, alla confusione precedente di motivi eterogenei e per lo più filtrati attraverso ricordi letterari, succede una discriminazione, che rende limpida e dà una fisionomia propria alla poesia del Gozzano. Questa è una fisionomia profondamente sconsolata. Il sorriso del «torinese» mondano si sforza invano di distendere le rughe di una precoce vecchiezza. Il poeta tenta ancora di foggiarsi la vita secondo le lusinghe della fantasia; ma questa volta la vita reale gli è dappresso e gli soffia un vento gelato sulla faccia.

Nel guardare la vecchia fotografia sbiadita di Carlotta gli pare di rinascere: («Rinasco, rinasco nel mille ottocento cinquanta!»). Ma, ahimè! è un sogno di pochi minuti, e il poeta questa volta ne ha coscienza:

Ma te non rivedo nel fiore, amica di Nonna!
(Ove sei
o sola che forse potrei amare, amare d'amore?

Nelle *Due strade* il giovane legato alla pesante «catena antica» di un amore per una donna «da troppo tempo bella», è sconvolto dall'apparizione della vergine sul primo fiore. Ma il suo fantasticare è inutile: a quel fiore non gli sarà dato di stendere la mano. Egli resterà legato fatalmente all'antica catena umiliante, Adolfo moderno, non meno egoista, ma meno coraggioso.

In queste poesie l'arte del Gozzano prendeva significato e diventava veramente lirica, cioè da statica e schematica che era prendeva vita e movimento per un profondo contrasto spirituale.

Ahimè! quella voce aveva appena acquistato tono che fu soffocata per sempre!

MARIO VINCIGUERRA.

# RIPRESA DEI GONCOURT

Quando Edmond e Jules de Goncourt iniziarono, l'anno 1851, il loro diario, abitavano un modesto appartamentino a Montmartre e precisamente, rue Saint-Georges. Conoscevano poca gente, si annoiavano da morirne, e occupavano la loro giovinezza fabbricando penosamente grossi libri come l'«Histoire de la Société pendant la revolution» e «Portraits intimes du XVIII° siécle». Per inesperienza o poca fama erano anche stati costretti a vendere all'editore Dentu quest'ultima opera formata di 2 volumi, per soli trecento franchi, mentre ne avevano spesi circa tremila in ricerche e autografi. Con un cattivo affare di tal genere si chiudeva l'anno 1856, e finiva il loro noviziato.

Gli amici di cui si parla con familiarità nei primi volumi del Giornale erano sempre Gavarni, Flaubert, Saint-Victor, Gautier. L'ammirazione dei Goncourt era particolare per Gautier loro primo e ultimo maestro e per Gavarni sapiente calcolatore.

Ai tempi di Gavarni e di Gautier i due fratelli sostavano a lungo sulle impressioni di natura e di umanità, dato lo stretto cerchio di amici e il molto tempo da perdere. Le giornate passando in piena solitudine, annoiandosi della loro stessa compagnia come se fossero una sola persona, azionavano meticolosamente cose e persone incontrate e conosciute, si soffermavano volentieri su ogni futilità e decifravano con pazienza i nonnulla. Ma qua e là scaturiscono inaspettati tormenti e forti desideri.

Si 'erano staccati dalla oscura provincia per tentare la letteratura in un grande centro come Parigi, Edmond non ancora trentenne e Jules compiuto appena il quarto lustro. Un ventennio vissero in comunione di spirito, lavorando allo stesso tavolo, insieme, assiduamente e intensamente. Parteciparono al movimento letterario del loro tempo dimostrandosi con opere critiche e creative osservatori singolari, eruditi coscienziosi, moralisti e romanzieri nuovi. L'uno accanto all'altro conobbero le amarezze e le gioie della vita letteraria, molto più le amarezze che le gioie. Indimenticabile l'insuccesso di «Henriette Marechal» al Théâtre Français, l'anno 1865.

Quando dal modesto appartamentino di Montmartre i due lavoratori avevano potuto confinarsi nell'ampia villa di Auteuil acquistata col frutto delle loro quotidiane fatiche cerebrali, realizzando così uno dei sogni più belli, al precoce Jules il destino non concedeva che poco tempo per godere la quiete e la felicità della ricca dimora, dove si sarebbe dato tutto con gioia alle serene creazioni.

Fino al giorno che i due fratelli e preziosi collaboratori furono sani e pieni di vita segnarono il fenomeno più interessante della letteratura dei loro tempi. Le doti dell'uno supplivano alle manchevolezze dell'altro. Vivevano una vita intensa e aristocratica che destava intorno invidia e curiosità. Spentosi il fratello minore a soli quarant'anni, Edmond visse a lungo da sopravvisuto centenario. Non perdette, perchè innata, la volontà di scriver libri, ma fu un altro nei rapporti col mondo. Forse non era andata via per sempre la migliore parte di se stesso? Vagò sperduto e malaticcio. Continuava in lui a vivere il lavoratore tenace, ma nella sua opera mancò sempre la scintilla che un tempo veniva fuori al contatto delle due diverse intelligenze. La nota gaia dello spirito di Jules de Goncourt non si ritrova più nelle innumerevoli pagine lasciate dal fratello rimasto. Ora è dovunque l'incubo, l'attesa della morte imminente. Il più giovane e più ardente esercitava i suoi benefici effetti sulla natura riflessiva e grave del fratello maggiore. Da tale contrasto scaturiva la prosa agile e colorita; nella intensa lotta delle due anime avveniva la tormentata selezione delle idee. Edmond e Jules de Goncourt non erano una sola penna o un solo cervello che funzionava, ma due coscienze diverse. I primi tre volumi del Giornale furono scritti quasi per intero da Jules. In seguito Edmond prese la penna caduta dalla mano del povero prezioso fratello. E si vede chiaro che i primi tre volumi sono roba diversa dal resto, specchio della loro intelligenza associata, ove in realtà può ammirarsi il singolare spirito dei Goncourt.

Jules era accidioso, indolente, mentre Edmond era metodico, nemico dell'ispirazione, dotato di forte volontà. La mattina di buon'ora il fratello maggiore già in piedi, pronto a lavorare, quasi sentisse una responsabilità paterna sulla comune opera, andava a svegliare il fratello per riprendere insieme le faticose carte. Jules dormiva ancora quando il severo collaboratore, la pipa accesa, saliva fin nella cameretta di sopra a toglierlo quasi bruscamente dal mondo dei sogni. Si levava mal volentieri nelle ore mattutine e, come lo stesso Edmond ci narra, veniva trascinato a forza al tavolo del lavoro. Ma la volontà del fratello maggiore s'imponeva su quella del più piccolo che, fiero e cosciente della sua missione e spinto da un forte orgoglio di mestiere, finiva sempre con ubbidire. Meccanicamente Jules riprendeva la pagina del romanzo lasciata nelle prime ore del mattino ancora calda di vita; l'ispirazione veniva man mano che i fogli ripieni si accumulavano sotto la sua penna. Scrisse sempre lui di suo pugno, finchè visse, i libri ideati in compagnia di Edmond. La sua era una grande fatica. Il fratello maggiore a sua volta non si sentiva capace di lavorare senza sentirsi accanto l'indolente collaboratore; abitudine che giocoforza dovette abbandonare, avvenuta la morte del fratello. Edmond era molto più letterato di Jules, per lui la letteratura formava l'unico scopo della vita: il bel libro sopra ogni cosa. E tale mestiere esercitava con scrupolosa esattezza.

Ma l'evidente contrasto dei caratteri doveva intimamente ridurre infelici i due fratelli. E Jules dotato di fibra meno resistente soggiacque alle torture di Edmond. La sua morte causata da uno sforzo continuo di volontà lo dimostra. Troppo tardi il più savio si accorse di aver logorato la esistenza del gentile compagno, quando già questi, toccato mortalmente dalla fatica, negli inaspettati bagliori della coscienza, smanioso di luce e di vita sana, aveva preso a odiare i libri e il fratello; le due sole cose predilette nella sua breve vita, ora, durante la lenta e penosa agonia, gli apparivano quali suoi mortali nemici.

Così aristocratico, così padrone di sè Edmond de Goncourt durante la compagnia di Jules, dopo la morte di quest'ultimo, scese ogni giorno sempre più verso l'umanità, bisognoso di conforto e di fraterna amicizia. Cercò i frivoli successi frequentando teatri affumicati; esaltò guitti e romanzieri d'appendice; alla ricerca continua di un altro uomo che potesse occupare nella sua casa il posto lasciato vacante dall'affettuoso collaborare. In tale ricerca finì anche con lo sciupare quel po' di buono rimasto in lui. Fraternizzò con i Daudet credendoli famiglia di genio, con Antoine e con altri fondatori o rinnovatori di teatro, dando agio a tutti di speculare sul fascino e sulla notorietà del suo nome. Lasciò portare alla «rampe» quasi intera la sua intangibile opera di romanziere, da «Germinie Lacerteux» a «Les fres Zemganno». Poichè aveva visto man mano Zola, Loti, Maupassant staccarsi dall'ombra, giungere all'immenso successo, alla fantastica fortuna, il desiderio di arrivare al fanatismo delle masse aveva preso anche lui. Sperava allora che l'apparente insuccesso dei suoi romanzi dovesse mutarsi in grande trionfo al teatro. Vecchio e sofferente volle ritornare alle battaglie della giovinezza, dare a tutti la sensazione di non essere caduto negli anni, si dedicò anima e corpo a inseguire la capricciosa chimera, ma lo spirito e la forza venivano a mancargli. S'illudeva di rivivere le giornate di «Henriette Marechal» solo perchè all'Odeon o al teatro di Antoine i suoi romanzi dilaniati suscitavano un'ira infernale nella sala. Il morbo del teatro lo aveva preso forte negli ultimi anni, tanto da fargli perdere completamente la testa. Il solitario disertava allora l'ampia villa di Auteuil, per correre dalla mattina alla sera da un impresario a un altro — una vera e propria via crucis — a vigilare sulla sorte dei suoi lavori, da mettere in iscena; ansia, febbre, trepidazione, gran tic-tac di cuore alle premiéres e alle riprese, non dormire più, non mangiare più, vivere settimane intere in una prolungata e dannosa tensione di nervi. Egli stesso non riusciva a spiegarsi la ragione di tanta passione per il teatro, ma s'inebriava fino al punto di ubriacarsi, nella speranza di una imminente rappresentazione di un suo lavoro.

Per molti anni Edmond de Goncourt aveva lavorato gettando nel mercato letterario tanti libri ed era anche rimasto nell'amaro silenzio e nella triste solitudine, senza mai chiedere ai suoi ignoti ammiratori e detrattori una sola parola di lode o di biasimo. Ora, quando già era troppo vecchio e a torto si sentiva giovane per aver dimenticato la sua personalità, volle dare sfogo al suo desiderio già imputridito, di chiamare gli uomini a raccolta e farsi battere le mani o farsi insultare personalmente. Li voleva vedere uniti i giudicatori del suo talento singolare, e per diversi anni li fece accorrere nei vari teatri aristocratici e popolari di Parigi. E non disperò mai di ottenere un successo teatrale pari a quello che spesso capitava a Loti, Zola, Daudet, il clamoroso successo seguito da innumerevoli repliche: ma fortunatamente non ebbe mai, e rimase artista dal fascino misterioso e martire incompreso. Nella mania o passione per il teatro portò la cocciutaggine, la tenacia di letterato, la stessa volontà ferrea con la quale aveva ossessionato e reso vittima senza rimedio il fratello. Edmond de Goncourt fu di peso sugli impresari e sugli attori; li oppresse, li confuse, li annichilì con la sua testardaggine. Non lasciò in pace nessuno. L'indulgenza e la bontà con cui veniva trattato erano dovute all'ammirazione rimasta verso il suo passato; e solo in nome del passato egli riuscì a portare sulla scena le sue intangibili creature nate di poesia, di solitudine e di tormento, per avvilirle, confonderle nella mediocre umanità, farle prostrare ai piedi d'una folla alcoolica, macchiarle d'olio di palcoscenico. Un'attrice intelligente e buona come la Réjane fece tutto il possibile per conciliare il talento del curioso scrittore con le pretese del pubblico poco evoluto; diede tutta sè stessa perchè il nome dei Goncourt rimanesse puro anche nella contaminazione delle scene. Così non la pensò Sarah Bernhardt. Edmond la circondava di cure, la cercava, la esaltava inutilmente, si umiliava dinnanzi a lei nella speranza che l'idolo della plebe parigina lo interpretasse. La Bernardht molto pratica lasciò sospirar invano alla soglia di casa sua l'autore della «Faustin» e non gli confidò mai che la r. ha apprezzata da lei e dal suo pubblico era fatta dagli escandescenti martelliani del più tarchiato e sano Hugo.

Sperduto, affaticato — lo s'incontrava a ogni svolto di strada, — Edmond de Goncourt invano vagò e si smarrì nella ricerca della felicità e della grossa gloria che la gente del suo secolo avrebbe dovuto dispensargli. Vagamente egli richiamava alla memoria degli uomini, i due aristocratici letterati di un tempo. Solo una volta l'anno, il giorno d'ognissanti, Goncourt si ricordava in realtà del grande fratello scomparso.

Con quanta pazienza e con quanta cura i Goncourt redassero il loro Giornale, questo manuale del perfeto letterato! L'uno e l'altro non avrebbero dovuto finire con l'annoiarsi di registrare indiscrezioni e pettegolezzi da Magny e di notare piccoli e grandi avvenimenti settimanali del mondo spirituale? Per più di quarant'anni Edmond fu fedele alla vita delle sue cronache. Grazie al gradevole almanacco chiunque può familiarizzare con gente che non capita spesso tra i piedi, come Flaubert, Sainte-Beuve, Gavarni, Daudet, Zola, Maupassant, Renan, Turghenief, Taine, Rodin, Gambetta, Loti, Hugo ecc. Le ingenuità sulle abitudini degli uomini lasciate fresche e colorate dalla penna dei due sagaci acuti e lungimiranti fratelli, divertono tanto, che non passa una stagione che il Giornale non ritorni qualche ora in voga alle rive destra e sinistra della Senna, per rianimare le conversazioni dei «boulevardiers». Appassionano le cronache dei Goncourt in ispecie per le indiscrezioni che vi sono dentro: letteratura amena sarebbe il Giornale secondo la maggioranza. E pensare che i due fratelli erano convinti di aver fatto storia onesta seria scrupolosa, di aver dato una severa testimonianza dei tempi vissuti, a studiarsi nell'avvenire come in alcuni collegi si studiava già l'«Histoire de la Société pendant la revolution».

Ma in particolar modo gli annali dei Goncourt meritano l'attenzione degli onesti letterati chè, oltre a poter rifare in essi la storia imparziale del tempo, c'è anche da ricostruire attraverso le vive pagine l'intimo dramma delle due anime, che ha inizio e fine tra il 1851 e il 1870, quando i due fratelli creavano con la loro tormentata e legata esistenza letteraria il più schietto romanzo.

ANIANTE.



# PROPILEI
**(pensieri)**

*A esprimersi ci vuole pudore: che è come il paralume che attenua e a volte colorisce la luce. C'è chi lo ha e c'è chi finge di averlo; ma dal tono lo si può capire. Nature violente ed impazienti esistono, tuttavia, che han bisogno di mettere le loro intimità in pubblico: per costoro il pudore non esiste. Scoperchiano l'officina e ti fanno conoscere ogni meccanismo e procedimento (quando tutto non si riduca a un povero banco di legnaiolo) in modo che poi, a riguardare l'opera compiuta, manca il più importante della meraviglia: l'imprevisto. Questi artisti sono in parte perdonabili: perchè la loro impudicizia è innata; perchè ti mostrano organismi grandiosi o comunque notevoli dai quali bene o male puoi imparare; e poichè ne sono puniti mancando a loro quella soddisfazione, della quale sentono più che altri il bisogno di commuoverti naturalmente col loro mito; della commozione, poniamo, che può cagionarti un bello e limpido cielo. Non è perdonabile però chi, fabbricando burattini senza grazia, sente il bisogno di mostrarti i suoi scarsi ferri; presuntuoso che come l'epoca sacrifica alla critica vuol farti credere che anche lui ci ha la sua parte di malanno e si rende simile a quelle donne che se gli andate a dire: — il tale è grave — rispondono invariabilmente: — ed io? da stamane mi dura l'emicrania.... —*

*Forse è questo pudore che trattiene noi dal metterci troppo in mostra. Se non sia invece qualche dubbio egoista come quello di non dire nulla di importante o di dirlo male; ipotesi da scartarsi riflettendo che tutto e nulla è importante e si dice male solo quello che non si ha da dire. Oppure una certa vanità di gente superiore anche all'arte e che non vuole manifestatamente mettersi per nessuna strada: oppure l'idea che a decidersi c'è sempre tempo, segno questo, semmai, che le nostre necessità non son troppo impellenti.*

***

*Eppure, dentro di noi, tutto è terribilmente espresso. Ma ci accade, avvicinando chi non ci somiglia di scoprire che siamo lontani, oh quanto! da farci capire e rieccoci nella paura dell'insufficienza. Questo ci fa conoscere come la solitudine non sia già di chi basta a sè stesso — nessuno basta a sè stesso — ma di chi non ha con chi discorrere di quello che più gl'importa; e cioè delle ingombranti avventure del proprio cervello.*

*Fu dato all'uomo di buona volontà, a differenza dell'animale che vive una sola possibilità, questa felice attitudine a spogliarsi d'ogni più aderente abito e capacità non appena ne scorge la trama del troppo uso. Ma questa virtù, per similitudine in comune colla serpe, è solo di chi come essa ha lungimirante e a volte fascinatore lo sguardo; e ci viene forse dall'accanirsi che il Tentatore fa contro di noi, cibo per lui agognato.*

*Ma, cambiando, possiamo sempre fargli il tiro di rinfanciullire; per quanto l'epoca lo concede, che è pervasa di lui e domanda scaltrezza.*

***

*Non si è per tutti la medesima persona. Ciò non soltanto perchè ognuno vi guarda con occhio diverso, ma perchè è necessario esser veduti in modo diverso da ciascuno. Così ogni uomo mostrerà ad alcuni specialmente le proprie virtù: ad altri specialmente i propri difetti.*

***

*L'orgoglio è un'innata fanciullaggine. Diffidare di chi non si mostra orgoglioso: costui ha dentro consumata ogni fonte d'ingenuità ed è giunto non che a ridere di sè stesso — cosa non troppo difficile chi ci goda a prodursi come leggero ed a farsi accettare dal prossimo — ma a stimarsi con sicurezza: a costui è possibile ogni più difficile atto e può rifiutare qualunque domanda di schiarimenti. A vivere non ci ha poi tanto gusto e se non è un artista che si risolva a giuocare — ecco l'ultima forma d'interesse — è certo l'uomo delle belle occasioni, quando la vita si può buttare per una parola. Diffida: questi è un grand'uomo, ed è libero, e può trascinarti dove vuole lui. C'è poi tra chi non è orgoglioso anche il povero di spirito e il santo. Ma il primo si dà a conoscere e si difende con la presunzione e il secondo ha già concluso per sè e per gli altri mentre per noi, sinora, a certe conclusioni è più santo non arrivarci.*

***

*Per farsi una personalità è necessario sbarazzarsi di tanto in tanto della propria. Questo conduce al disinteresse, allo spirito di sacrificio.*

***

*E' pacifico: la matematica e la logica sono i più grandi errori dell'uomo. Avendo bisogno di un assoluto egli ha creato queste due fredde astrazioni e coi numeri gioca e coi ragionamenti come un Nume con le possibilità. E fu stabilito che quanto più è uomo è freddo maggiormente egli si dimostri buon dialettico e matematico. Pure, esistono degli uomini che possedendo poca umanità riescono per via d'intelletto a concepirla e sono in questo ammirevoli; chè la loro manca di facili difetti.*

***

*Tutta l'umanità lavora per un'astrazione: poichè il progresso, questa felicità promessa nell'avvenire, esiste realmente, ma in astratto. L'uomo perciò non si riposerà mai: se non nel pensiero, nell'arte. Di fronte alla vita si tratterà sempre di fare un certo numero di movimenti più o meno dolorosi.*

ADRIANO GRANDE.

PIERO GOBETTI *Direttore responsabile.*
Soc. An. Tip. Ed. «L'ALPINA» - Cuneo

# IL BARETTI

LA RIVOLUZIONE LIBERALE
Settimanale
Editore PIERO GOBETTI
*Abbonamento annuo L. 20 - Estero L. 30*
*Un numero L. 0,50*

QUINDICINALE EDITORE PIERO GOBETTI TORINO VIA XX SETTEMBRE, 60
ABBONAMENTO Per il 1925 L. 10 Estero L. 15 Sostenitore L. 100 Un numero separato L. 0,50 CONTO CORRENTE POSTALE
Anno II — N. 6-7 — Aprile 1925



**Numero doppio dedicato alla letteratura francese del Novecento**



# PROUST

## I.

Proust ha quasi terminato il suo turno di autore alla moda: dunque, si può parlare di Proust. Il vezzo, adesso, è di stroncarlo, o quasi: quanto meno, di far sentire che la sua causa è, da un pezzo, *res judicata* e che perfin le censure che gli si possono muovere sono risapute da tempo. Dicono, per esempio, così: — quel Proust che, dopo tanti anni e tante centinaia di pagine stipatissime, non ha finito ancora di raccontarci i casi suoi — oppure: — tregua, tregua con codesto Proust che si accinge a smontare i congegni del « bel mondo » parigino e si dà l'aria di fare delle rivelazioni su certa « franc-maçonnerie d'usages » e « héritage de traditions »: segreti di Pulcinella! che a Parigi qualunque persona di qualità li conosce tutti. — (Quasi che il romanzo di Proust debba considerarsi come una novissima versione dei *Misteri di Parigi*, rovesciata sullo sfondo del *faubourg St. Germain*). Dicono coteste cose, o altre tali. Vero è che ormai, con Proust, si sono ridotti ad avere cattivo gioco i professionisti della «scoperta» di novità letterarie; che sono poi quelli che amministrano ai poeti, nuovi venuti, la cresima di una prima nominanza. Proust: ormai tutti sanno di che si tratta. E la sua « fortuna » è forse entrata in quella crisi, da cui i discordi clamori del successo immediato usciranno composti e armonizzati nel più probo e sereno giudizio della *vera* gloria. Frattanto, cessata l'invasione dei turisti frettolosi, pare che, in un'aria rifattasi propizia e consenziente e fedele, tornino a fiorire i soavi biancospini delle siepi, *du côté de Méséglise*. E fioriscono, sulle vetrate della chiesa di Combray, l'apoteosi delle dame e dei signori onde quella terra fu illustre; e fioriscono i santi sulle guglie della cattedrale di Balbec. Swann con la sua galanteria che a noi pare un poco *vieux jeux*, tanto è squisita ed attenta, riaccompagna ogni sera la sua Odette; o s'illude di essere assorto in chi sa che gravi cure se, quando i pensieri gli fanno d'improvviso « scena vuota », si metta a rasciugare, con volto pensieroso, il suo monocolo; o tenta redimersi dall'umilazione di tante pene d'amore perdute per una poco spirituale donna, volgendo la mente ad uno studio che si propone di compiere, sulla pittura di Ver Meer. Lungo la marina di Balbec passa Albertine, sportiva ed altera, tra la *petite bande* delle amiche sue, *jeunes filles en fleurs*; mentre, di quella medesima marina, Elstir pittore ricrea la gloria e l'incanto sulle sue tele divinatrici.

Si cita a caso. Un indice dei *morceaux choisis* di Proust l'abbiamo tutti in mente; nè stenteremmo a metterci d'accordo sulle preferenze. Quella che conta, è la grande docilità con cui l'opera di Proust si assoggetta ad essere smembrata in *morceaux choisis*. Pure essa presenta, se altre mai, il carattere della continuità; ed in tal misura, che sembra affatto invisibile a chi ne segua l'ininterrotto, e quasi fatale, fluire. L'episodio non vi nasce come episodio, con qualche suo specifico colore e suono ed aspetto che lo sollevino sul contesto: anzi, il flusso del romanzo si serba indifferente al formarsi degli episodi nè si arresta, per isolarli, in pause di attesa che li precedano od in silenzi raccolti che li seguano. O forse che la continuità del dire proustiano è fittizia ed accessoria? è continuità della trama o di qualche altra macchina destinata a surrogare la continuità dell'ispirazione: continuità della terra calva e sassosa che, nel prato rado, si mostra tra le erbe? o si tratta, sì, di vera continuità, ma indifferente e simile alla voracità di certi mostri favolosi che si nutrono di alberi e pietre e paracarri: un potere di assorbire, senza scelta, qualunque materia e di ridurla tutta a un denominatore comune? ne uscirebbe una sequela vermiforme di anelli tutti uguali, infilati l'uno dopo l'altro; ed allora avrebbe ragione Paul Valéry che, in una conversazione riferita dal Cecchi, proponeva di sottoporre il romanzo di Proust all'esperimento che fanno i ragazzi coi vermi: mutilarlo di intere parti per constatare che la fisionomia non ne muta. Senonchè l'intenzione con cui ci accade spesso di evocare questo o quel tratto del romanzo proustiano, non tanto mira ad operare una scelta antologica, quanto ad immetterci direttamente nel cuore dell'opera di Proust, a farci respirare col ritmo di essa. *La Recherche du temps perdu* si lascia ridurre a frammenti perchè ogni suo frammento basta, in un certo senso, a indicarla tutta intera. Se ci proviamo a staccare un episodio da qualunque altro romanzo, sempre ritroveremo i segni della frattura: faccie scabre e sparse dei mobili luccicori della pietra grezza, che domandano di venire riconnesse con le faccie complementari da cui furono disgiunte. Ma un episodio di Proust non si isola tra due fratture, bensì risolve, trepido, in due echi e dolcemente vi si perde: e nell'una, par che palpiti la moltitudine sonora di tutte le figure precedenti; e nell'altra, che siano presentite le persuasioni liriche ed i germi da cui sorgeranno le figure seguenti. Con la debita discrezione, la *Recherche* può paragonarsi a quelle curve di cui i geometri sanno ricostruire l'andamento, quando ne conoscano un solo tratto; perchè, come dicono, ciascun tratto vale a denunciare la legge e la ragion del moto onde la curva fu descritta. Qualche volta, scorrendo su sè medesima, essa si annoda in una linea più attraente, su cui piace indugiare alquanto, ma quell'amabile disegno sta a provare, oltre che se stesso, tutto il resto del tracciato.

Un wagneriano, se gli richiamate i nomi, anche soltanto i nomi, di *Incantesimo del fuoco* o di *Preludio e morte di Isotta*, produce in sè un certo equivalente fulmineo di tutte le musiche di Wagner, e di tutte le estasi e di tutti i rapimenti cui essa adduce: tutti quei Walhalla raggianti al sommo di eterei e sonori arcobaleni. Meglio che di un *pot-pourri* istantaneo, si parlerebbe di un vero mito della musicalità wagneriana: mito pregnante, simbolico e perfino leggermente esoterico, quale poteva riuscire, poniamo, per la fantasia pagana, una figurazione di Venere, adorata come patrona del tempo di primavera: la curva di un braccio proteso nell'aria chiudeva, nel suo molle giro, tutte le voci e gli effluvi e i sorrisi e gli amori della nuova stagione. Sentimenti analoghi proverà il lettore di Proust quando gli venga ricordato un punto qualunque della *Recherche*: le pagine sullo stile di Bergotte, puta caso, o la serata dei Guermantes all'Opéra. Certo, di ogni artista che ci sia famigliare, noi possediamo, in qualche regione conosciuta della nostra coltura, una cifra che, fino a nuovo ordine, ce lo rappresenta. Ma bene spesso è forza — chi non si contenti di sommarie approssimazioni — ritrovare, nel cuore di codeste cifre, le rappresentazioni particolari che esse condensano: così ritrovate, tali rappresentazioni rendono nuova luce, e si mantengono al calore di fusione, pronte a ridisciogliersi e ad orientarsi nel senso complessivo dell'opera che le reca. Con un ritmo siffatto, vedremo volta a volta la cifra di Flaubert concretarsi nella immagine della diligenza che conduce Emma Bovary a Rouen, o nella musica l'idillio tra Frèderic Moreau e Rosannette; o il *nostro* Verdi risolvere, caso per caso, nel terzo atto di *Aida* o nel preludio della *Traviata*. Invece per Proust, come già per Wagner, quella cifra vuole mantenersi in una complessità insolubile e rifiuta di essere distesa in figure particolari e discorsa per elementi analitici. Non si dipana; ma ha virtù di ricreare per noi, in un *fiat*, tutta intera l'opera del maestro.

Per tentare di intenderci rapidamente, diciamo che Proust ammette di essere quintessenziato in una certa musica continua, in un riconoscibile tono, nel quale tutto il suo romanzo è sommerso. Un vero « tono Proust ». Che si rivela attraverso qualsiasi frammento: non si esaurisce in alcuno. Ed esercita suggestioni così imperiose, che vien fatto di attribuirgli un'esistenza sua propria: staccata, astratta ed oggettiva. Basterebbe, in proposito, ricordare la strana necessità a cui soggiace chiunque rievochi un tratto della *Recherche*. Se volesse rammentare un episodio di Balzac o di Dostojewskji, costui si contenterebbe di fornircene un riassunto; ma, trovandosi alle prese con Proust, cambierà voce e imprimerà certe larghe inflessioni al suo dire e tenterà di smorzare le parole, suggerendole con un timbro velato e spento, simile a quello di persona dolente e alquanto remota. Si adoprerà cioè a comunicare almeno la nostalgia di un'intonazione che era nell'originale, e che, nelle parole sue, si è dissipata. Nè si tratta dello scrupolo di chi, citando, si trovi avere disfatto un bel verso in una prosa informe e sgraziata: che, in questo caso, il canto perduto par che si trovi ancora nelle possibilità di quella prosa, quasi un limite di superiore perfezione ch'essa potrebbe tentare di conseguire ancora. Con Proust, sembra di avere rapito parole e figure da un universo dove vivevano in una delicatissima palpitazione e di esiliarle in un mondo povero e duro e sordo.

Nel tono proustiano si entra magicamente, fin dalla prima battuta del romanzo. Quando si legge nella prima riga di *Du côté de chez Swann*: « *Longtemps je me suis couché de bonne heure* », si ha l'impressione che il colpo di bacchetta di un invisibile direttore di orchestra abbia smossa la cellula sonora che propagherà la sua vibrazione indefinitamente, come un sasso lanciato dentro un'acqua calma. Tutta la *Recherche*, col suo meraviglioso pullulare di figure dettagliate, di particolari e notazioni penetranti, è decisa da questo stato di trepidazione musicale che Proust ha comunicato alla sua atmosfera. Subito, per controllare ed addomesticare il miracolo, egli cerca di descriverlo e simboleggiarlo in una materiale vibrazione sonora, procedente da una causa fisica, dilatantesi per una estensione determinata: « ... j'entendais le sifflement des trains qui, plus ou moins éloigné, comme le chant d'un oiseau dans une forêt, relevant les distances, me décrivait l'étendue de la campagne déserte.... ». Si pensa un poco alla « brume doucement sonore » che Debussy aveva musicata in alcun suo preludio: ma poi si era fermato a indicare — con movimenti di melodia appena accennati e trascorrenti come brividi leggeri — qualcuna delle suggestioni che potevano sorgerne. Per contro, la « brume doucement sonore » di Proust si concreta e si condensa in aspetti definiti, si modella e *diventa* successivamente tutte le *cose* onde il romanzo è pieno; inscrive la sua vibratile sostanza entro linee di chiaro disegno. La magia poetica di Proust consiste tutta, si direbbe, negli offici e nei riti con cui egli mantiene diffusa e viva e riconoscibile la sua trepida atmosfera; la quale poi da sola, come per sè stessa mossa, sembra consegnarsi a forme precise; con la volubile noncalenza, con la inconsapevolezza delle nuvole quando compongono i loro giochi figurativi, in preda alle plasticatrici fantasie del vento. Indifferentemente le nuvole, sullo schermo del cielo, avvicendano montagne e poi alberi e poi case e poi volti d'angeli. Così, nel romanzo di Proust, la grazia, poniamo, di un pesco in fiore cede il luogo che essa occupava in pieno « primo piano » ad un tratto della psicologia di Saint-Loup. Ed è questa la ragione del particolare modo di comportarsi dei personaggi di Proust: i quali entrano in scena di sbieco, furtivamente: e solo più tardi, senza che essi si siano dati la pena di compiere alcun *tour de force*, ci accorgiamo che erano personaggi importanti: per la frequenza delle loro venute in scena, o per il peso delle circostanze a cui li abbiamo veduti partecipare. Ma, per esempio, nello *Swann*, la *fille de cuisine*, quando compare per la prima volta, non prende nè più nè meno di rilievo che lo stesso Swann, o che la ragguardevolissima Françoise.

La vasta sinfonia che fascia tutto il romanzo di Proust, ha un potere ancora più toccante. Perchè, intorno alle figure che sono emerse dal suo seno, non si arresta nè desiste dal palpitare: nè concede che esse si fissino mai. La sua animazione piena e sostanziosa segna, dietro le figure, la presenza di un'anima e perfino il posto che tale anima occupa. Mantiene le realtà che ha evocate in una ansia presaga, le persuade a confessarsi, a trovare voci affini, a scoprire presenze affettuosamente sorelle che rispondano ai loro richiami. E poi corona essa medesima i presagi e le attese, risolvendo la sua sonorità ancora indistinta in tanti piccoli tocchi calzanti e sensuosi: che rivelano, dentro ogni cosa che il romanzo sfiori, quelle qualità, quei particolari squisiti, che credevamo perduti o irreperibili e che ritroviamo con tanta ammirazione. Intorno ad ogni realtà che in essa cada, — si tratti pure della cosa più materiale o grossa o inerte, — la sinfonia Proustiana scava degli spechi pieni di echi donde esce l'anima profonda e segreta di quella realtà: come, nelle favole antiche, si affacciava fuor delle grotte sonore, per chi sapeva destarla, la Ninfa abitatrice. Non un'anima generica, ma proprio un'anima umana: fatta come la nostra, con risentimenti che somigliano ai nostri. Valga un esempio che è dei più vistosi, ma che non costituisce un movimento eccezionale, anzi è regolarissimo, nella scrittura del Nostro. I biancospini sfioriti di Balbec non si contentano di costeggiare decorativamente la strada lungo la quale il giovane Proust passeggia; ma si mettono a dialogare con lui, ad interrogarlo ed a rispondergli, e lo invitano a ritornare per la fioritura dell'anno prossimo. Infine, all'atmosfera della *Recherche* potrebbero trasferirsi le qualità che Proust osserva nell'aria della piccola città militare di Doncières (*De côté de Guermantes* I): un'aria che si è abituata talmente ad ospitare suoni guerrieri che ha finito col « contracter une sorte de perpetue vibratilité musicale et guerrière » dove «le bruit le plus grossier de charriot ou de tramway se prolonge en vagues appels de clairons ». Anche nella *Recherche*, « le bruit le plus grossier » si diffonde e si spiega nelle voci di un'anima che inconsapevolmente tale rumore in sè racchiudeva. Di modo che le più sottili e preziose trovate, in Proust, ci commuovono ma non ci colpiscono di stupore, come accadrebbe se le incontrassimo presso altri poeti: perchè non giungono quali sorprese o felici accidenti o, come si dice, terni al lotto: erano già implicite nella sinfonia di cui Proust ci aveva trasmesso il fremito e non ne costituiscono se non il mirabile chiarimento. Ed hanno, per altro, il patetico di una voce umana che articoli un suono presentito, ma ancora vago. Come Wagner, Proust scava, davanti la scena, un suo golfo mistico dove viene tramata la musica che, attimo per attimo, crea e dirige il dramma: e, per l'ideale orchestra proustiana si giustificherebbe altrettanto bene l'osservazione che, alcuna volta, Mallarmé avanzava a proposito di quella wagneriana: « si l'orchestre cessait de deverser son enfluence le mime resterait, aussitôt, statue ».

Di cotesta aura musicale l'autore ci aveva rivelato il segreto in quelle *Journées de lecture* che sono, anche cronologicamente, una vera prova avanti lettera della *Recherche*. Ivi è risuscitato l'incanto di quella che è stata l'età dell'oro per la lettura: l'infanzia, che un libro diletto bastava a rapire ed ismemorare. Il fanciullo si sentiva, allora, straniero a tutto il mondo d'intorno: lasciava a malincuore il libro per sedere a mensa tra parenti ed ospiti; ed i riti a cui assisteva, della mensa, gli si fermavano negli occhi ma non giungevano al cuore perduto ancora dietro le immagini del libro. Le parole che udiva gli penetravano in un orecchio che non gli pareva suo; le delizie primaverili del parco valevano a pena per offrigli un angolo raccolto dove riprendesse la lettura interrotta. Ma ora ciò che gli era sembrato vano ronzio del mondo circostante, e pettegolo cicaleccio dei famigliari ed inutile pompa di colori e di forme delle cose, gli si rivela come la vera e superstite e durabile poesia di quei giorni remoti. L'attenzione del fanciullo lettore era stata come una guaina sensibile che, dentro di sè, imprigionava il suo principale oggetto, cioè la lettura, e su di esso faceva convergere tutti i suoi poteri sensitivi. D'intorno, frattanto, senza saputa del fanciullo, rumori voci e presenze s'insinuavano con cautela in qualche parte dell'anima che, beatamente divagata ed oziosa, resisteva al comando della volontà e perfino all'imperativo del piacere che le avrebbero imposto di concentrarsi tutta sul libro. Agli amabili inviti del mondo reagivano strati inconsapevoli della coscienza; che registravano quegli inviti, senza nemmeno curare di autenticarli con un nome, sublimandoli nel vago fluido di una musica indefinita. E', questa musica, la sinfonia proustiana: il « tono Proust ». Egli la ritrova e la riconosce adesso, accingendosi a ricordare le lontane *journées de lecture*. L'oggetto precipuo dell'attenzione di allora, adesso non lo tocca più: è vuota quella guaina, ma i poteri sensitivi di che era dotata, la attraversano e si diffondono per la sua faccia esterna ad esplorare l'atmosfera che la circondava. E non importa, ora, che quella musica si ritraduca negli identici strumenti che l'avevano prodotta in origine; non importa che trovi i suoi equivalenti plastici e figura-

tivi proprio negli aspetti e nelle forme donde essa era nata primamente. Non ci dobbiamo chiedere — e il precisare la domanda ne rivela già l'assurdo — se le luci, i colori, gli odori che Proust ci descrive siano quelli *veri*, quelli che *veramente* brillarono e gli sorrisero al tempo della sua fanciullezza. Autentico romanziere, e non storico nè scrittore di memorie, egli ci offre, per un fatto od una sensazione od un sentimento, particolari e notazioni *verosimili* e riesce, con l'artifiicio di giuste intonazioni e di adeguati ambienti, a farci scambiare il suo *verosimile* col nostro *vero*.

La *Recherche* è tutta costruita su movenze identiche a quelle da cui nascono le *Journèes;* sempre l'autore parte in cerca di un'antica attenzione che ha smarrito il suo oggetto primitivo e che non ritrova se non la musica nella quale, senza darsene per intesa, si era allora lasciata calare. Le *Journées*, del resto, non sono se non una *Recherche* troncata alle prime pagine, con già tutti i temi che ritroveremo in *Du côte de chez Swann*: il giardino che sarà poi il giardino di Combray, l' interno della casa di villeggiatura con una *grand'tante* che somiglia affatto alla *grand'mere* della *Recherche*. E, quando vorrà dare principio al romanzo, Proust prenderà le mosse dall'attenzione che, fanciullo, egli volgeva a catturare il sonno renitente e ritroverà, per questa via errabonda e distratta, l'ambiente serale e notturno della casa di Combray. della propria stanza di Combray. Poi, per seguitare, andrà in traccia del gusto di un pezzo di *madeleine* inzuppato nel thè. E così avanti. Si darebbe ragione a Rivière che riassume Proust nella figura dell'uomo che non pratica tagli nella realtà, che non si preoccupa di sceglervi ciò che lo attrae o lo interessa o lo soddisfa, e di respingere il resto; senonchè tale devozione che non conosce preferenze, questo *sentire* tutto, percepire tutto, senza eccezione, questa — diceva Rivière — « sérénité presque insupportable du regard » vogliono essere considerati come il rovescio e la resipiscenza di una passata attenzione che aveva tutto escluso, per prendere di mira un solo oggetto. In seguito a siffatto rovesciamento, a siffatta resipiscenza, *le temps perdu* in una lunga serie di interessamenti particolari e limitati, viene *rétrouvé*.

II.

Hanno voluto, taluni, fare della memoria la preponderante facoltà di Proust. Impropria formula: massime se sia stata escogitata a spiegare la stupefacente ricchezza di particolari che pullulano intorno ad ogni argomento toccato dalla *Recherche*. Proust non musica affatto un libretto fornitogli dalla memoria. Del resto, segnalando il valore di pura *verosimiglianza*, e non di verità storica, delle descrizioni proustiane, abbiamo già — per questo lato — messa fuori causa la memoria, che sarebbe la naturale depositaria della verità storica. Ma coloro che hanno fatto, di Proust, principalmente il poeta della memoria, avranno avute intenzioni più sottili: che vale la pena di discutere.

Tutti i poeti hanno fornito, a modo loro, una riprova ad un esempio del vecchio adagio: *primum vivere, deinde philosophari*, scandendo sul ritmo binario di quell' adagio i momenti successivi secondo cui si è sviluppata, in una cronologia più o meno rigorosa, l'opera loro: prima vivere, e poi rendere lirica testimonianza delle cose vissute. Ma i due poli del vivere e dello scrivere pare che Proust li abbia toccati in più speciosa maniera e che, del suo passaggio dal primo al secondo, abbia fatta addirittura la ragione del romanzo suo. Prima la vita, e soltanto la vita; poi l'arte che si piega a rimembrarla: e questa è un poco la morale critica di quella leggenda, di colore leggermente estetizzante, che narra di un Proust chiuso in una stanza a doppia parete, esule dal mondo, e volto solo alla composizione della *Recherche*. Gli altri romanzieri sensibilmente avevano redente le esperienze della loro vita nelle favole dei loro eroi: talchè gli eroi non apparivano semplici mandatari dell'autore ambasciatori di ricordi suoi, dei quali non portavano pena: il materiale mnemonico che fosse, per avventura, entrato a plasmare i loro temperamenti o caratteri aveva fatto blocco con essi e smarrite le natie sembianze. Nella compagine narrativa non si potevano più discernere, se non viziosamente, — a titolo di indiscrezione o di pettegolezzo — eventuali documenti della vita dell'autore; più o meno belle e buone invenzioni erano, che si giustificavano come aspetti artistici, coerenti ed umani della vita dell'eroe. Proust, all'incontro, non si costituisce — dicono — dei testimoni che vengano a sollevare la sua esperienza personale a trasfigurazioni fantastiche: quella esperienza, egli la consegna immediatamente al suo romanzo come *cosa ricordata*. E scrive, dunque, il romanzo della memoria. Ma allora va perduto uno dei caratteri, a nostro avviso, fondamentalissimi della *Recherche*. La quale si presenta come un corteo fantasmagorico, vera e propria *féerie*, di tutte le piccole cose e sensazioni e fatti che, sulle carte di Proust, auspice la persuasiva musica in cui egli li ha sommersi, hanno trovata l'anima loro: il genietto complicato e vario che li riempie, con tutta la vicenda ricca e mutabile dei suoi moti. E vi fu chi giustamente paragonò la *Recherche* alle *Mille e una notte* « d'un vizir moderne, fantasque, ténébreux et charmant ». Quei genietti, quegli infusorî natanti, commossi e luminosi sono i veri protagonisti del romanzo di Proust: il senso, mettiamo, della « petite phrase » della sonata di Vinteuil, o l'atmosfera della città di Doncières, o l'odore di una stanza d' albergo. E stanno alla vita pratica di Proust come qualunque protagonista di romanzo sta a quella del suo poeta. Che cosa rappresentino, di fronte a codesti infinitesimali protagonisti, le grandi figure dei personaggi (Swann, Françoise, Odette etc.) che compariscono e indugiano nella *Recherche*, vedremo qualche altra volta. Qui preme di notare che i protagonisti del romanzo proustiano occupano, non uno spazio materiale, bensì una durata: il terreno sul quale nascono, si posano, si succedono ordinatamente tra loro, sviluppano e intrecciano le loro microscopiche vicende, vorrà essere il luogo di tutte queste durate: cioè la memoria. Essa è veramente il paesaggio sul quale Proust situa i suoi eroi. E come i paesaggi di tutti i buoni romanzi interferiscono nella natura dei personaggi, la influenzano e, anche, la spiegano: offrono tutti i loro aspetti e le loro risorse per contrappuntare le fisionomie e gli sviluppi morali dei personaggi e, d' altra parte, pare si risentano in qualche modo dei casi che toccano a quelli — così la memoria è generosa, al romanzo di Proust, dei suoi filtri, delle sue tinte melodiose, delle sue patine sentimentali, delle sue vernici velate, delle sue patetiche brume. E segnatamente alleva e nutre quella attenta affettuosità che è tra i più indimenticabili contrassegni del tocco proustiano: gonfia dolcezza di che si rivestano le cose quando ci confessano senza più amareggiarci: quando cioè possiamo riferirle ad un passato che più non arroventa la nostra passione, ed a cui pure vogliamo bene perchè è il nostro passato.

Un filosofo spagnolo ha proposto di fregiare Proust col nome di « inventore », anzi che con quello un poco mistico di « creatore » che vien decretato genericamente ai poeti. Proust ha scoperto un nuovo filone di *cose* da descrivere: di un continente che ne era stato escluso fin qui, ha segnato la longitudine e la latitudine nella letteratura. A nostro avviso, quelle *cose* si possono radunare sotto il nome di idiosincrasie: Proust, poeta delle idiosincrasie. O meglio, di quelle che, prima di lui, solevamo considerare sterili ed incomunicabili idiosincrasie. Una popolazione fitta, e anche molesta, che viveva nel subcosciente e ogni tanto mandava certi suoi oscuri avvisi e non cessava tuttavia di insidiare la nostra volontà di conoscerci e di discernerci intimamente. Era una posizione un poco tantalica, la nostra: a interrogare quelle idiosincrasie non si ritraeva se non poche parole generiche di un linguaggio troppo viziosamente nostro. In segreto, si poteva anche venire a rassegnate transazioni, integrando il vago delle idiosincrasie con la nozione di un certo « non so che » resistente ad ogni indagine: fingendo, insomma, di aver capito tutto; ma se ci fossimo voluti aprire con altri circa quegli oscuri esseri abitanti il nostro spirito in una sorta di simbiosi incallita, sarebbero saltati in mezzo la certezza di non riuscire a farci intendere e, anche, una punta di pudore. Si parlava di sensazioni « caratteristiche »; e noi si pativa delle nostre, gli altri delle loro. Con mano cauta e scrupolosa, Proust è riuscito a sciogliere l'ordito impenetrabile delle idiosincrasie, rispettandone per altro la morbida ed ombrosa natura. Ce ne ha detto il segreto così chiaramente che tutti le abbiamo riconosciute: e nondimeno le ha lasciate libere tra le native aure del subcosciente. Basterebbe pensare a quel capitolo finale dello *Swann* intitolato: *Noms de pays: les noms*. Dei paesi sconosciuti, quando li vagheggiamo come possibili o desiderabili luoghi per un nostro soggiorno, ci foggiamo rappresentazioni in qualche modo somiglianti agli sfondi architettati dalla scenografia « sintetica »: dove pochi elementi generici: pezzi di muro, colonne, alberi mozzi o rupi, giocati sotto luci confacenti e capziose, si completano di tutti i dettagli tralasciati, che la nostra immaginazione aggiunge scegliendoli tra i più propizi ad incorniciare il dramma: e ne esce una scena valida ed espressiva più che qualunque veduta minuziosa e realistica. Ma, per inventare siffatte scenografie, noi diventiamo, alla moda di Rimbaud, degli « opéra fabuleux »: le figure sono illuminazioni saettanti e fugaci; le emozioni, evanescenti vertigini. Proust, di quei paesaggi evasivi e fragilmente fondati in qualche luogo imprecisabile e sognoso, riesce a rilevare la topografia, a dare una fotografia completa con i giusti lumi. Riesce, degli odori vaghi di città ignote, a distillare l'essenza. Del vagheggiamento di una città che non si è mai veduta, riesce a ordinare una figura non meno certa e irrevocabile di quel che sia il ricordo di una terra visitata. E ci offre la guida, il poetico Baedecker di quella Venezia, di quella Firenze che sono ancora allucinazioni fantasiose, fatte di reminiscenze letterarie, pezzi di cartoline illustrate, frammenti di sensazioni altrui e soprattutto del nostro ansioso desiderio di presentirle allorchè le pensiamo mete di viaggio. Ancora: siffatti presentimenti, che ci erano parsi gratuiti, Proust li accerta e li invera con motivi fermi, quanto delicati: e il suo sogno di Venezia diventerà anche il nostro, quasi che egli ne abbia fissati gli elementi più indiscutibili. Perchè, quasi sempre, per cristallizzare quegli incatenamenti, egli muove da premesse positive e indubitabili: come sarebbe, per esempio, la sonorità dei nomi. E arriva a stabilire la poesia, la verità poetica delle audizioni colorate di cui non ci era stata descritta finora se non l'empirica fisiologia. Nè l'audizione rimane solo colorata: più feconda, diviene tattile e gustativa e olfattiva e si associa insomma a tutti e cinque i sensi e perfino a quel sesto senso di cui tutti parlano e che, nella fattispecie, si rivela forse come il residuo ultimo di tutte le nostre assimilazioni artistiche e, in largo senso, colturali. Ci accadrà allora, sotto l'influenza proustiana, di trovare la sonorità « mordorée » del nome di Guermantes, o di dover riconoscere, più squisitamente, che il nome di Parma reca in sè qualcosa di « mauve et lisse et doux » dove circolano « douceur stendhalienne » e « reflet des violettes ».

Era naturale che a risultati come questi, Proust dovesse giungere mediante trasposizioni che rendessero sul registro di qualità più affabili e domestiche quelle essenze oscure e rapide che egli voleva adombrare. Senonchè la trasposizione, nella scrittura di lui, non è un paragone, non fa *immagine*: non ripete l'artificio solito di riversare su cose ignote — per il tramite di un *come*, più o meno esplicito — la luminosità delle cose conosciute. I punti di riferimento a cui le più riposte realtà si appoggiano, per esprimersi, vengono a far corpo con esse: vengono a verificare, con tutta naturalezza, aspetti meno segreti dell'indole e momenti meno difficili dell'esistenza di quelle. Del resto, come semplice impressione di lettura, Gide osservava già che « l'on en vient à douter lequel prête à l'autre le plus de vie, de lumière et d'amusement, et si le sentiment est secouru par l'image, ou si cette image volante n'attendait pas le sentiment pour s'y poser ». Ma, meglio che un rivelatore di prestigiose associazioni, Proust ci appare un osservatore pacato: tutti gli stimoli che riceve, li affonda in una zona di sensorietà indifferenziata donde si dirameranno, come da una vera stazione centrale, perentori e decifrati messaggi per ciascuno dei sensi che li potrà ricevere con precisione.

La frase di Proust disegna, col giro delle sue articolazioni, i modi e le tappe del procedimento con che sono scoperti a volta a volta i risultati che la colmano. Proust si è inventata una frase lenta, volubile e insinuante che si tuffa nell' ombra del quasi inconscio, va a raccogliere il dato che cercava, erra con lui nelle fluttuazione ancora cieche e un poco penose che esso deve durare per dispiegarsi, e infine esce, sorridente aperta e decorosamente trionfale, con la sua conquista. E' fatta, anche, a somiglianza delle frasi melodiche di Chopin che sono, per il sentire di Proust: « phrases, au long col sinueux et démesuré... si libres, si flexibles, si tactiles, qui commencent par chercher et essayer leur place en dehors et bien loin de la direction de leur départ, bien loin du point où on avait pu espérer qu'atteindrait leur attouchement, en qui ne se jouent dans cet écart de fantaisie que pour revenir plus déliberement — d'un retour plus prémédité, avec plus de précision, comme sur un cristal qui résonnerait jusqu'à faire crier, — vous frapper au coeur ». Le lente e studiose divagazioni nell'ombra iniziale e generatrice, sono quelle che giustificano la limpidità finale, che conferiscono l'adeguato peso all'asserzione e tolgono ogni sospetto di gratuità, mettiamo, a quel « mauve et lisse et doux » detto del nome di Parma: così come un antefatto lasciato supporre, con tutti i suoi sviluppi passionati e dolenti, rialza a valori di piena umanità le parole pronunziate davanti a noi dagli eroi dei grandi drammi. E la tortuosità sintattica di cui Proust fu accusato, deriva dai lunghi indugi nel prenatale limbo delle idee, dove non sono che presentimenti ravvolgentisi in nube e reagenti tra loro in torbida confusione molecolose: Proust che, per l'indole stessa del suo stile, non può, nè deve, trascurare alcuna di quelle molecole e delle loro traiettorie, aveva l'obbligo di lasciare posto agli incisi e alle parentesi, e agli incisi negli incisi ed alle parentesi nelle parentesi. Ma sempre la frase si appunta verso una linearità finale, trova cadenze semplicissime e perspicue, sviluppa in una fioritura luminosa e gloriantesi in pieno sole, il faticoso groviglio delle sue radici. Si sorprende quasi sempre, nella cadenza, lo scatto del polso che, rovesciando la mano, porta la preda, oramai rassegnata alla sua dolce cattività, dall'ombra alla luce. E la trasparenza raggiunta sul finire della frase, la risale poi tutta intera: ristabilisce gli ordini, le conseguenze e le linee direttrici che erano state, in apparenza, smarrite: ogni sillaba della cadenza sembra chiudere il bandolo di uno dei fili ragionativi e musicali che s'erano confusi nella trama avviluppata del periodo.

Di più d'uno e, forse, di quasi tutti i maggiori poeti contemporanei — e massime dei francesi — si è inteso dire che possiedono il dono di rendere concreto, l'astratto. Proust invece non passa dal registro astratto a quello concreto; ma dalla concretezza di un mondo, per sua natura sensuale, tutto riluttante stupore, a quella di un mondo intelligibile. Anzi egli non assume, in generale, un dato astratto, quale che sia, per tradurlo, in veste sensibile, sulla pagina: ma prima lo sottopone ad una preparazione, ad un tirocino, dandogli un' esistenza di idiosincrasia. Il pudore con cui tasta e sommuove una materia, che avanti di salutare le albe della luce poetica, è divenuta così carnalmente sua, non è tra le ultime ragioni del fascino di Proust.

GIACOMO DEBENEDETTI.



# Lettera in morte di Jacques Riviére

Les affections me viennent
beaucoup de l'esprit.
BAUDELAIRE.

*Caro Pilade,*

*incomincio col ringraziarti della tua lettera. Ma non sperare (o temere) che ti risponda. Non c'inganniamo nè l'uno nè l'altro circa il valore di questa corrispondenza. La tua, la mia esperienza è più larga di quel che a un disattento non paia. E la forma individuale del discorso non è che il pratico mezzo per tradurre nei termini più intelligibili che ci son consentiti, idee parecchio generali. Se hai stimato di poter rompere il silenzio, appunto è perchè prender corpo non significava per te scendere a discussione polemica; ma solamente occupare una pausa con variazioni tue su di un tema così obbligato da essere irrecusabile come tutto quel che ci condiziona. Grazie dunque. E a me!*

*La lettera d'oggi ho indugiato un pezzo a scriverla. Perchè è una gran tentazione sempre quella che ci vorrebbe persuadere della inutilità della scrittura. Mentre d'altro canto come venirne a capo di quel segreto impegno con sè stessi di vederci un po' più chiaro in certe questioni che del resto poi hai un bel svoltare e volerle eludere, non cessano di riproportisi a ogni canto di via. Vengo al fatto.*

*La morte di Jacques Rivière ha occupato i miei pensieri più di quel che non avrei immaginato. Questa morte (a trentott'anni) contro la quale i suoi amici narrano ch'egli accanitamente ha combattuto durante i pochi giorni della malattia. Lui che, or sono due anni circa, dichiarava:* « cette espèce de rage avec laquelle je rèagis toujours dans le sens de la vie. Dans ma lutte pour vivre, je ne m'avouerai vaincu qu'en perdant le souffle même » (1).

*Un certo disagio m'aveva sempre pervaso al contatto dell'opera di Rivière, una insoddisfazione per i limiti entro i quali lo vedevo sforzarsi a costringere l'emozioni. E mi spazientiva quella sua instancabile mania di ragionarle, teorizzarla, mania veramente che null'altro mi pareva guidare se non una vacua preoccupazione di nulla lasciar sfuggire all'analisi dei sentimenti umani o più precisamente del* moi. *Uno dei suoi convincimenti era appunto, come dice nel concludere una nota su* « Dostoiewsky et l'insondable »: « En psychologie, la véritable profondeur c'est celle qu'on explore » (2).

*Fin dalle* Etudes, *via via per i vari saggi pubblicati sulla* Nouvelle Revue Française, *fino ad* Aimèe *e più in qua, questa volontà la ritrovavo così insistente nel suo trar vita da sè soltanto senza giungere mai a metter frutti da poter staccare dal ramo (la grazia della fioritura di* Aimèe *vedi com'è riuscita artificiosa, quasi astratta, e priva di virtù simpatica!) che avevo finito per scostarmi alcun po' infastidito da Rivière, come da uno sterile albero parlante, intento solo a indagare, cogliere e pago, pareva, di raccontare, le vie segrete della sua germinazione solitaria. Venivo così a non riuscire di considerare costui altrimenti di un ingenuo Narciso, chino sulla sua immagine riflessa dal flutto interiore. Mi sfuggiva a che grado gli era negato di amarsi. Questo è il punto. Per poco non gl'indirizzavo certi antichi versi di Cecchi:*

*Tu che ti accetti calmo come un albero!*
*E sullo strame*
*delle tue combinate insufficienze*
*tenace covi il tubero spugnoso*
*della tua arte!*

*E invece bisogna proprio arrendersi a constatare quanto scevra da ogni elemento non strettamente intellettuale sia la compiacenza d'una tale indagine. C'è qualche ingenuità dopo aver dichiarato:* « C'est la passion de la connaissance qui m'anime » *ad aggiunger subito:* « la seule qui sont vraiment impie » (3). *Ma il peculiare scrupolo di sincerità di Rivière ci rivela in queste parole il centro animatore della sua vita. Dove leggi* impie *intendi un aggettivo inteso a qualificare questo sentimento di curiosità appassionata, che gli fa preferire (stimandola egli possibile) una perfetta, positiva conoscenza di sè stesso a qualsiasi rifegrazione di sè in uno di quelli che egli chiamerà* « de vastes mythes satisfaisants ». (4). *Preferenza incontrastabile, perchè irreducibile questo sentimento. Ridurlo, Rivière sentiva che per lui sarebbe equivalso ad annullarsi. Ma questa necessità incombente su di sè non è senza lacerazioni e contrasti che la prova: egli la sopporta più di quel che non l'ami. Piuttosto è come una frenesia, che lo pervade talora di gaiezza, ma di una gaiezza asciutta, solitaria. La sua particolare ammirazione per Stendhal si esprime in questa lode:* « Jamais il n'esquive rien de lui-même. Pourtant, *corregge subito*, je ne puis l'aimer sans gêne... il m'apparait déformé par l'exercice de cette sincérité que j'admire en lui. Je le vois peu à peu saisi par l'isolement; peu à peu il perd communication avec les évènements... il ne prend d'eux que le psychologique... il ne leur demande que de déclancher son âme » (5). *E finalmente rivolgendosi a Stendhal — non solo, ma quasi anche a quella parte di sè stesso per la quale Stendhal è appunto giunto a toccarlo così profondamente, rompe in questa esclamazione:* « Pauvre grande âme maladroite! Elle est exclue de partout. On s'est passè d'elle. Plus rien ne lui est demandé. Elle est frappée du grand malheur d'être inutile. Elle était trop attentive, elle hésitait au moindre sacrifice. Stendhal s'est attaché comme un confident à sa propre personne; il ne peut plus entrer nulle part avec celui-là qui le suit » (6).

*Quanto a sè stesso, Rivière, in una sola frase riassume tutte le sue necessità, i suoi limiti le sue contraddizioni:* « Il est plus difficile, et plus gai d'être sincère que d'être juste » (7). *Più difficile.*

*Rinunzia alla facilità. Ma rinunzia necessaria in quanto sola gli permette un conveniente e genuino impiego delle sue facoltà, il più completo rendimento di sè. Rinunzia quindi all'arte come lusinga premeditata, alla* flatterie, *alla seduzione del lettore. Non si darà che a questa paziente investigazione del cuore umano e dei suoi moti. Perchè soltanto nel perseguire questa investigazione una gaia lena lo anima, riprova, indubitabile segno della sua più particolare attitudine, quella in cui si può spender tutto nell'integrità più completa, disinteressatamente.*

*Il nodo originale (vorrei dire drammatico) della vita di Rivière è in questa istintiva prepotente necessità di vederci chiaro. Come dice dei suoi maestri Descartes, Racine, Marivaux, Ingres egli è uno di quelli che rifiutano l'ombra. (Ma la chiarezza di Racine non è spesso ingannevole, per vero?* « une plus spécieuse ceinture » *come dice Gide?) Rivière inclina violentemente a negare* «l'infini psycologique» (8). *Egli ricusa il mistero.*

*Il buio groviglio di radici sotterranee che ciascuno di noi è per sè stesso, e dall'approfondimento del quale, mediante una interpretazione inavitabile, il moralista si adopra soltanto a scoprire, a* inventare, *le condizioni di esistenza e di sviluppo della* pianta « uomo » *(come diceva Nietzsche) - Rivière non vuole, ma non può, che illuminarlo, palparlo, studiarlo. E' un* souffle sans amour, *un* conseil brûlant *che lo urge:* « Apprend de toi ce qu'on peut en savoir! » (9).

*Questa ricerca gli diventa una* fine in sè. *Del demonio interiore non si libera mediante la purgazione artistica. Gli è negato di potersi considerare come alcunchè da render gradevole a chicchessia:* « Je suis une chose pour moi, dont il faut que je m'empare par l'esprit. Je suis un objet d'expérience:... Je n'ai pas assez pour moi de cet amour que Dieu a pour sa créature. Je manque pour moi-même de charité. Je ne suis pas pour moi cet être baptisé, cette chère âme en épreuve ici-bas et qui d'abord doit être sauvée. Ah! je prie Dieu chaque jour qu'il me donne la vie éternelle, mais je ne sait m'aimer comme un être promis à cette formidable dignité » (10). *Egli è dinanzi alla sua anima nel medesimo rapporto di* François *dinanzi a* Aimée. *E nell'opera di Rivière, che è tutta un rifiuto di ogni alchimia, la vicenda di* François *sta appunto a provare che nulla per lui poteva comportare in alcun modo di magico* « l'étude - du bonheur que nul n'élude ».

« Dans tout le personnage d'Aimée il y avait quelque chose qui ressemblait à la vérité. Et mon enthousiasme en le peignant, c'est bien celui qu'on éprouve lorsqu'on poursuit le vérité; une grande contention, une admiration pleine de cris empêchés, un transport sans cesse brisé par la crainte de mal voir, quelque chose d'effréné et d'essoufflè à la fois. Les traits que j'aperçois ne prêtent pas sous l'effort de mon esprit, ils sont rebelles au foisonnement. Mais de les inscrire seulement, de relever chacun dans sa dure élégance, c'en est assez pour me remplir le coeur » (11).

*Pilade, è dinanzi a questa modestia ostinata che m' inchino. Il giudizio sull' opera m'accorgo che troppo spesso rischia di trascinarne uno sull'autore: e proprio perchè dell'autore molto c'importa. Avviene così che quando la nostra sete di ammirazione è delusa il risentimento ci acceca. Sappiamo invece essere umili! Vedi l'esempio di Rivière: come coraggiosa e valida la sua accettazione. L'8 giugno 1912 scriveva a André Gide:* « Mais je sais, je vois de mieux en mieux le domaine qui m'est réservé, c'est à dire celui où mes conceptions se présentent avec le caractère de la nécessité. C'est le domaine de la psychologie pure. Je suis irrémédiablement condanné aux genres barbants, à faire de ces livres qu'on ne peut pas lire, parce qu'ils ne représentent rien aux yeux. Tant pis! Il faut faire son métier, et pas celui du voisin... Croyez encore en moi, mais comme à un écrivain rasant. C'est ma seule valeur » (12).

*Il valore di Rivière è in questa semplice subordinazione di sè non già ad alcunchè che lo trascenda, ma, nella terrena gerarchia, alla parte che il senso d'una predestinazione interiore lo convince essergli assegnata. E il mio risentimento scopro che si alimentava proprio di quel che ora m'è ragione di ammirato rispetto.* « Il y a beaucoup de grandeur dans un peu de vérité » (13). *Il dono di quest'uomo a quelli del suo tempo si assomma nella sistematica confessione delle sue rigorose esperienze. Tutto il nostro tempo ve lo troviamo riflesso. Rivière non si è speso che a questa opera di rivivere altrui: e ricavarne le più precise* mises au point *nei riguardi del tempo e dello spazio. Siamo noi così impazienti da non saperci soddisfare di un tal dono? O forse che non amiamo abbastanza la verità?*

*Quel che più mi tocca l'animo nella vita di Jacques Rivière è quel suo sereno e doloroso rifiuto della* part de Dieu. *Sul letto di morte, dove disperatamente ha lottato gemendo, gli si sarà rivelato all'estremo, infine consolatore e vivificante, quell'appena percettibile anelito alla fede che un giorno s'era pur dovuto riconoscere in cuore?* - « O frêle et étrange désir qui en moi n'es pas de moi! ». *E del quale, al termine della più disagevole delle sue confessioni, si chiedeva:* « Est-ce la grâce! » (14).

ORESTE.

(1) *Une correspondance.* N. R. F., 1 settembre 1924, pag. 309.
(2) *De Dostoïewsky et de l'insondable.* N. R. F., 1 febbraio 1922, pag. 178.
(3) *De la foi.* N. R, F. 1 dicembre 1912, pag. 993.
(4) *Marcel Proust et l'esprit positif.* N. R. F., 1 gennaio 1923, pag. 182.
(5) *De la sincérité envers soi-même.* N. R. F., 1 gennaio 1912, pag. 16.
(6) Id. id., pag. 17.
(7) Id. id., pag. 9.
(8) *De Dostoïewsky et de l'insondable.* N. R. F., 1 febbraio 1922, pag. 178.
(9) *De la foi.* N. R. F., 1 dicembre 1912, pag. 993.
(10) Id. id., pag. 994.
(11) *Aimée.*, pag. 82.
(12) *Hommage à Jacques Rivière.* N. R. F., 1 aprile 1925, pag. 771.
(13) *La crise du concept de littérature.* N. R. F., 1 febbraio 1924, pag. 170.
(14) *De la foi.* N. R. F., 1 dicembre 1912, pag. 997.

# PAUL VALÉRY

Una triade di scrittori occupa oggi, nella letteratura di Francia, un luogo, preminente. Coetanei, nati intorno all'anno della « débacle » per provare, si direbbe, la perdurante vitalità dello spirito francese, Gide, Proust, Valéry, nonostante la fondamentale diversità di temperamenti e delle preoccupazioni, s'incontrano tuttavia sopra un certo piano di incidenza: che sarebbe determinato da quella risoluzione degli oggetti in fenomeni di coscienza, in quella importanza e attenzione accordata alla propria vita interiore, accompagnata da un atteggiamento rigorosamente critico di fronte ai dati della personalità immediata, superficiale, sociale insomma. Se Gide porta cotesto spirito di libero esame nel suo modo di vedere e suscitare i problemi dell'azione, della vita morale, se Proust per sua parte lo applica a una lucida osservazione e ricreazione degli aspetti della vita affettiva, della personalità sorpresa nel suo momentaneo manifestarsi, nei suoi vari e simultanei piani, Valéry per converso si volge a una visione delle cose, interne ed esterne, da un punto di vista di rigida universalità intellettuale. La ricerca un poco più precisa di coteste affinità porterebbe a lunghi sviluppi; restringendoli a Paul Valéry, occorre vedere come questa posizione intellettiva, determinata che sia, permetta di penetrare in quel sistema spirituale che la sua opera presuppone.

Sistema spirituale: a pochi uomini, a pochi autori queste parole convengono, quanto strettamente si applicano alla personalità di Valéry. Una sorta di punto d'onore, infatti, lo porta a costituire il proprio mondo spirituale in un « sistema chiuso da se medesimo, o quanto meno che incessantemente si fa tale ».

La sua sfiducia verso la filosofia, le ironie colle quali la punzecchia, vengono dal fatto che, a suo parere, le sistemazioni filosofiche sono soltanto delle costruzioni artificiose, basate più che altro sulle manifestazioni verbali del pensiero. Egli si è dunque votato per conto suo alla ricerca di una conoscenza meno illusoria di quella filosofica: e movendo attorno ai punti fermi di codesta ricerca, s'è venuto richiudendo in una rete di rispondenze sottilissime, ma più tenace ancora e infrangibile di quanto non siano, all'apparenza, tenui, impalpabili le sue fila smaglianti. Se ne ha un senso sempre più netto, via via che ci si accosti con un poco di familiarità alle sue opere: specie alle poetiche. Ivi, le cose appaiono sollevate in uno spazio rigoroso e astratto, spoglie di tutta la loro concreta gravezza, utilizzate soltanto in quanto simboli, concetti: ma senza nel medesimo tempo, dar nel generico, nell'evanescente: bensì con una impreveduta estensione, intensificazione, in un senso definito, dei loro significati, condotti a una solidità, fermezza di irradiazione, che testimonia di una precisa intenzione: le parole, piegate a usi singolari, coniugate in aspetti che riescono talvolta, a prima vista (alcuni anche alla seconda), alquanto barocchi, ma nei quali s'è condotti a riconoscer d'improvviso un recondito, voluto confluire di necessità lontane. Un mondo insomma, per impiegare le parole medesime del suo creatore, « di forze esatte e di studiate illusioni ». Si sente la presenza, dietro all'opera, di una singolarissima attività: s'è indotti a figurarsi, in qualche modo « l'individuo che tutto ciò ha fatto, la visione centrale dove tutto ha dovuto avvenire, il cervello mostruoso o il bizzarro animale che migliaia di pari legami tra tante forme ha tessuti... » siccome Valéry immaginosamente scrive di un suo tipo ideale di creatore. Tentiamo di riconoscere questa figura. Non dovrebbe esser troppo difficile, parrebbe, poichè, in prosa e in poesia, la sua opera consiste anzitutto in projezioni simboliche, su vari piani, di cotesta figura appunto: senonchè, in cotesto ufficio interpretativo,

« Aux meilleurs esprits
Que d'erreurs promises! »

annuncia il poeta geloso della propria « unicità ». Senza parlare poi della inevitabile idealizzazione, cui il critico è condotto in siffatta analisi astrattiva. Su di ciò sarebbe bene che tutti ci si mettesse una volta d'accordo, per non parlarne più.

La sola forte influenza (non parliamo di acquisizioni stilistiche) rintracciabile nell' opera di Valéry, è quella di Mallarmé. Ancora è necessario intenderci: all'epoca del primo rapidissimo espandersi dell'anima che si cerca, la figura di Mallarmé ha rappresentato per Valéry la rivelazione di un ideale nobilissimo, l'ha aiutata a prender coscienza degli scopi precisi che il proprio orgoglio poteva proporsi. Un esempio vivente: e quanto alla poesia, una miniera unica di esperienze, di meditazioni, di vedute originali, audacissime nelle forme e nell'altezza delle mire. Come non accendersi a questa visione di poesia assoluta, sintesi di tutte le arti, anzi suprema espressione dell'universo? Quì Valéry va rappresentato sotto la specie di quel Tridone Sidonio, navicellaio, del dialogo « Eupalinos ou l'Architecte »: formidabile assimilatore di cervelli altrui, il quale a modo del polipo « vertiginosamente s'impadronisce di ciò che gli conviene ». Sono perciò assai significanti, anche riguardo a Valéry, queste sue frasi di un « Omaggio a Mallarmé ». « L'amour, la haine, l'envie sont des lumières de l'esprit; mais l'orgueil est la plus pure. Il a illuminé aux hommes tout ce qu'ils avaient à faire de plus difficile et de plus beau... Plus l'orgueil est pur, plus il est fort et seul dans l'âme, et plus les oeuvres sont méditées, sont refusées et remises sans cesse dans le feu d'un désir qui ne meurt point. L'objet de l'art, attaqué par la grande âme, se parifie... Mallarmé se justifia devant ses pensées en osant jouer tout son être sur la plus haute et la plus hardie d'elles toutes. Le passage du songe à la parole occupa cette vie infiniment simple de toutes les combinaisons d'une intelligence étrangement déliée. Il vécut pour effectuer en soi des transformations admirables... Ce sont des corps glorieux que ses pensées: ils sont subtils et incorruptibles. On voit dans ses ouvrages... la tentative la plus audacieuse et la plus suivie pour surmonter ce que je nommerai « l'intuition naive » en littérature. E infine « un homme qui renonce au monde se met en condition de le comprendre ».

Che cosa l'orgoglio, questa « purissima luce dello spirito » insinua a sua volta a Valéry? Quale « il più alto e ardito » dei suoi pensieri, che giustifichi la sua facoltà pensante, e sul quale giocare « tutto il suo essere »? Una comprensione, un possesso intellettivo integrale, di sè stesso e del mondo, ecco la promessa che gli appare, l'esigenza ch'egli si pone. Di fronte alla universale facilità, indeterminatezza del pensiero, alla poca coscienza che esso mostra di avere delle proprie operazioni, al suo incessante istituire in realtà le proprie sentimentali tendenze; al suo flusso incoerente, che si illude colle apparenze di una continuità logica, Valéry si sente preso da un'ansia di solidità non fallace, di obbiettività, di chiarezza, di rigore. Considerare tutte le cose (e se stesso come una *cosa*) dal punto di vista del puro intelletto, e sotto un rapporto di rigorosa universalità: ecco l'atteggiamento ch'egli si impone, e che solo lo soddisfa, in quanto gli appare il più nobile, difficile. (« La vera bellezza è tanto rara, precisamente, quanto tra gli uomini, l'uomo capace di sudare contro sè stesso, vale a dire di scegliersi un certo sè stesso, e di imporselo »). Cotesto atteggiamento conoscitivo, nel suo rigore, esclude ogni criterio umano, psicologico, patetico, e tutto considera sotto l'aspetto di forme, di forze, di movimenti. Esso si applica a seguire il più esattamente il meccanismo, il funzionamento degli esseri, delle cose; del mondo esterno e interno. Una sorta di stoicismo implicito, senza rumore, è così instaurato. Dice ancora Fedro di quel Tridone Sidonio: « Quel brave homme c'était!... Jamais un regret, jamais un reproche, jamais un remords, jamais un souhait...». Comprendere il mondo, è anzitutto comprendere lo spirito dell'uomo, traverso il quale soltanto la sua esistenza appare: e appare diversa in ogni momento. Della poca coscienza che esso mostra di avere delle proprie operazioni, magari ammirevoli, Valéry si stupisce e accora. Rendere patenti, logicamente distinguibili le oscure maturazioni dello spirito, scomporre in elementi successivi e definitivi quei moti per cui esso procede, senza pensarli ma come per atti istintivi e indivisibili: ecco il suo sogno e il suo fermo proposito. Un intero possesso di sè, delle proprie facoltà, una visione della propria essenza, ottenuta traverso a una incessante attenzione al proprio spirito nel suo svolgersi.

Qual'è il segreto degli uomini creativi, artisti, scienziati, politici, guerrieri? Valéry assai per tempo si persuade che una facoltà unica, centrale, deve presiedere a estrinsecazioni tanto diverse: egli la vuol ritrovare, analizzare. Questa persuasione lo disgusta di ogni risultato approssimativo, di ogni creazione ottenuta senza una chiara coscienza dei suoi mezzi: « I romanzi, i poemi, non mi parevano altro che applicazioni particolari, impure e mezzo inconscie, di alcune proprietà inerenti a quei famosi segreti che confidavo di trovare un giorno... ». E in quegli anni che Mallarmé andava perseguendo certi suoi fantasmi di una suprema espressione poetica, Valéry per sua parte intermetteva ogni produzione (i suoi versi di quel tempo sono stati raccolti soltanto nel 1920, in un « Album de Vers Anciens ») e si dava a pertinaci studi, ricerche, meditazioni. In particolare, il dominio delle scienze, delle matematiche, coi loro tipi generali di costruzione astratta, i loro modelli di raffinatezza analitica, lo attraggono. Non per trovarci una diretta risoluzione dei propri problemi, ma per sorprendere su se stesso in tutte le loro forme « mouvantes, irrésolues, encore à la merci d'un moment, les opérations de l'esprit... avant qu'elles s'éloignent de leur ressemblance », per trovare dunque la certezza e le modalità di un « Jeu général de la pensée ». Per impadronirsi, nel medesimo tempo, del maggior numero di quei *linguaggi*, nei quali lo spirito fissa le proprie concezioni. Poichè « nove volte su dieci, ogni grande novità in un ordine è ottenuta grazie all'intrusione di mezzi e nozioni che non v'erano previsti » e di conseguenza « la quantità di cotesti linguaggi posseduti da un uomo, influisce singolarmente sul novero delle sue possibilità di trovarne di nuovi ». Questo è uno dei segreti degli spiriti universali.

Cotesta posizione conoscitiva pura, non conosce arresto nell'esercizio di se stessa; teso verso una soddisfazione tutta interiore, verso il limite irraggiungibile della propria perfezione, il pensiero senza tregua su se medesimo si rivolge, s'accresce, si trasforma, s'annulla. Esclusa ogni mira di azione, di affermazioni esteriori, è tolta anche qualsiasi necessità, per cotesto pensiero, di fissarsi, di irrigidirsi in una forma comunicabile. Di qui viene quel carattere di occasionalità, che Valéry tanto insiste ad attribuire ai propri scritti. E' soltanto in virtù di una suggestione venuta dall'esterno, che questa meditazione consente a concretare in parole alcuni dei suoi problemi, o, ch'è lo stesso, dei suoi risultati. In tal modo, come si sa, è nata quella « Introduzione al metodo di Leonardo »; dove sotto il simbolo, ora ideale, ora storico, di Leonardo, Valéry espone il suo modo di concepire quel « jeu général de la pensée » che lo occupa, trovandone l'origine in una sorta di elementare attività *ornamentale* dello spirito.

In questa operetta è mostrato per disteso il funzionamento intellettuale dell'« uomo universale » come lo intende Valéry e come esso giunga, traverso a uno sdoppiamento di se, al controllo, alla direzione della propria attività pensante: sì da poterla utilizzare, piegare a creazioni definitive.

Senonchè, giunge a pensare Valéry, il fatto medesimo della estrinsecazione, dello spendersi in azioni, non è per lo spirito uno scadimento? « Il tempo speso a comunicare cogli altri, non è forse tolto alla contemplazione, al perfezionamento della propria « unicità »? Il consentire a mostrarsi, a dar prova di se, non è nel genio un segno di parziale debolezza? Ed ecco Valéry immaginare una nuova personificazione simbolica di queste sue tendenze, in un Monsieur Teste, impensata trasposizione del mito di Narciso; un essere « dont l'ésprit transformait pour soi seul tout ce qui èst» vale a dire che digeriva il mondo in elementi di una particolare conoscenza, che in ogni cosa soltanto apprezzava il grado di facilità o di difficoltà nel compierla, ma soprattutto badava « a ne pas s'attacher »...Teste, l'uomo che ha « ucciso dentro di se la marionetta » che ha ottenuto il controllo assoluto della propria personalità, della quale egli persegue indefinitamente la costruzione secondo leggi sempre più rigorose e complesse. La conoscenza con cotesto signore ha influito assai sulla formazione mentale di molti giovani scrittori francesi. Ed eccolo ora, a trent'anni di distanza, tornare in scena, in una curiosa lettera di Emilia Teste, sua supposta consorte. Dopo quelle due operette, testimoni per non dire d'altro, di un pensiero singolarmente inoltratosi in un regno di « clartés toutes personnelles », e dopo alcune pagine date al Mercure de France, il silenzio di Valéry s'è andato protraendo per una ventina d'anni. Al modo di quel signor Teste, egli si chiudeva nella solitudine del suo spirito, avido soltanto della propria conoscenza.

Quale il modo in cui essa si attua? La maledizione dello spirito è di esser trascinato in una continua rapina, coll'illusione di una logica continuità, mentre per vero esso si possiede poco meglio che nei sogni. Pure, in certi istanti privilegiati, gli è dato di fare improvvisamente ritorno su se stesso, di contemplarsi nel suo fluire, di strappare a se stesso una scintilla della propria verità. L'ambizione, lo sforzo dell'uomo tenderà dunque a rendere sempre più lucidi e frequenti siffatti istanti, a sorprenderne i risultati, fermarli, organizzarli nell'animo, perchè possano crescere su se stessi. I « Pensieri » di Pascal, gli scritti di Leonardo sono dei frammenti strappati o cotesto « dramma interiore ». In un caffeuccio di Milano, entro una sorta di nicchia formata da una scaletta che sopra le nostre teste conduceva alle sale superiori, tra il continuo trillare di un telefono e le ordinazioni gettate in corsa dai camerieri, Valéry parlava un giorno abbandonatamente, come in certe ore di stanchezza accade, di una sua siffatta attività incessante: narrava della quantità di note che da venticinque anni veniva prendendo in certi quaderni dove esse giacevano ora tutte commiste, difficile a decifrare, peggio a rintracciare: si lamentava degli ostacoli materiali, che gli rendevano impossibile di giunger mai a chiarirle, riordinarle, render sensibili agli scopi di certo suo lavoro... E intanto la mia fantasia correva a rappresentarmi, nel futuro, una figura di Valéry diversamente impostata da quella che ci è familiare, e per la quale un corpo singolarissimo di « Pensieri » più ancora che le opere compiute, dialoghi, trattati, poesie, costituisse motivo di gloria...

Il lettore ha di già compreso che tale forma di conoscenza è, nei suoi modi e nei risultati, lirica. Vale a dire che essa si determinava nella emissione di immagini, riassuntive di un lungo lavorio analitico, e creatrici di un nuovo aspetto sensibile del loro oggetto. (Qui si palesa quella identità perseguita da Valéry tra l'attività scientifica e artistica. Nell'una come nell'altra, avviene che lo spirito « universale » concreti le risultanti del proprio travagliarsi tra le *cose*, in immagini che impongono una nuova rappresentazione del mondo).

Di questi ultimi anni, Valéry ha ripreso una attività poetica, letteraria, seguita. Per un ritorno analogo, si può pensare, a quellllo adombrato dal suo Socrate, nelle ultime pagine del dialogo: « Eupalinos ou l'Architecte », egli s'è lasciato sedurrre dalla tentazione del costruire. In quella « partita a scacchi che la conoscenza gioca coll'essere » il pensiero s'accorge, su se stesso rivolgendosi, di non penetrare che in una « foresta di trasposizioni ». Si comprende come esso sia tentato di rallentare il proprio rigore, a momenti, e concedersi a un esercizio più giocondo delle proprie facoltà, ad arrestarsi in maturazioni che non periscano dentro di se medesimo. Ritorno iniziato

rolla « Jeune Parque », esercizio poetico, dice Valéry, affatto occasionale (ma la scintilla che appicca il fuoco, non è essa quasi sempre occasionale?): continuato per una serie di poemi costituiti poi in volume, per articoli e prefazioni, e due dialoghi di tipo platonico. Quivi ritroviamo altre parziali incarnazioni dell'ideale valeriano; e Socrate, Eupalinos, e Tridone Sidonio, sono altrettanti Valéry possibili. (La medesima via egli segue il più delle volte nei suoi poemi, usando coscientemente di quella *facoltà d'identificazione*, della quale, egli dice, nulla è più efficace per eccitare la vita immaginativa, per trasformare una energia potenziale in attuale. « L'oggetto scelto diventa come il centro di questa vita, un centro di consociazioni sempre più numerose... ». A questo modo Valéry si fa Platano, e Pitia, e Palma, e Nerciso).

Occorre notare che, soprattutto nei poemi, ma anche nei dialoghi, le « idee » per importanti e nuove che siano, non sono che *materiali*, usati alla produzione della Bellezza. Il Bello è al di sopra di verità e menzogna, è ciò che si impadronisce dell'uomo e « lo porta senza sforzo al disopra di se medesimo ». L'opera d'arte musicale, poetica, è così congegnata per impadronirsi di tutto l'essere, e rapirlo nel suo movimento, in una momentanea, ma suprema illusione di contatto con una superiore verità che lo possiede. Da ciò l'importanza fondamentale del ritorno. Come si sa, Valéry è adepto di una schiettissima conformità colle forme metriche elaborate dalla tradizione, come quelle che offrono più immediato agio di liberarsi dalla materialità del discorso. Quanto alle forme stilistiche da lui adottate, sono liberamente scelte nel tesoro della tradizione: e la dolcezza raciniana, come le singolari modulazioni sintattiche che le parole subiscono nella strofa di Malherbe, come il *mestiere* parnassiano, o quale altro elemento si voglia, baudelairiano, mallarmiano, sono volta a volta adottati, piegati a usi personali. L'ispirazione medesima, seppur indispensabile, non è che materia, punto di partenza, e solo una intensa elaborazione critica dei suoi dati (anche se inconscia) può assicurare « quelque durée à l'assemblage voulu ». In tal modo l'opera d'arte diventa un « problema di rendimento ».

(Nonostante la diversità dei linguaggi, sarebbe possibile trovare affinità tra alcune idee estetiche di Valéry, e di Leopardi: come tra certi postulati del pensiero leopardiano, l'ammirazione per l'armonia antica, il famoso contrasto, nell'uomo, tra ragione e natura, l'impossibilità di trovar soddidenziosità spiritualistica, ed altri, con altrettante idee di Valéry.)

Terminiamo questa serie di accenni. Per parlare adeguatamente della poesia di Valéry, occorrerebbe esporre per disteso la sua estetica: mostrare come una concezione matematizzante vi spieghi quel continuo procedere per accostamenti di termini apparentemente lontani, e condotti a significare tutta una serie indefinita di fenomeni di una specie, sì da creare l'impressione di una realtà più intensa, più pungente (in che consiste appunto la sorpresa poetica): indicarvi l'importanza del concetto di « accelerazione »; e l'audace parallelismo insinuato, fra la complessità della rappresentazione scientifica del mondo, succedente al semplicismo antico, e una rispondente complessità del tessuto poetico, della interazione degli elementi verbali e ritmici... Limitiamoci a dir due parole sul problema delle scaturigini di codesta poesia.

Idee più singolari che vere, o ingegnose ma unilaterali sono state emesse, a questo proposito. In realtà pare naturale vederci una trasposizione in simboli poetici di quella « vita intellettiva » e di quel possesso di se, dello spirito, che abbiamo tentato di definire: più precisamente, delle avventure, delle incertezze, delle impazienze, delle esaltazioni che essa vita a se medesima procura. L'anima condotta dal suo senso di unicità, al disopra di tutti gli « accidenti dell'essere » e degli « azzardi del reale » si ritrova solitaria « sur le pôle de ses trésors »: si affissa in se stessa, e si canta.

> Une voix impérissable
> A soi même sert d'oracle.
> *Palme.*
>
> J'approche la transparence
> De l'invisible bassin
> Où nage mon Espérance
> Que l'eau porte par le Sein
> *Aurore.*
>
> O quel Taureau, quel Chien, quelle Ourse
> Quel objet de victoire énorme
> Quand elle entre au temps sans ressource
> L'Ame extraordinaire forme ?
> *Ode Secréte.*

Leggerezza alata, ordine, esaltazione, ardore: ivi direttamente si traspone questa danza spirituale. Ma ecco, mito supremo, primo e ultimo nella produzione poetica di Valéry, quello di Narciso, che sfuggito a ogni più precario amore, si strugge di non potersi con se stesso finalmente confondere.

ALBERTO ROSSI.



# ANDRÉ GIDE

Chi ha letto i libri di André Gide, se con amore e sagacia ne ha approfondito il segreto animo, non è senza riluttanza che s'induce a parlarne. Vorrebbe soddisfarsi di segnalare la perfezione formale di ogni opera, così veramente compiuta, se non conclusa, quale ogni libro, secondo che si legge in *Paludes*, dev'essere: « pieno, liscio, come un uovo — e le uova non si riempiono: nascono piene ». Ma vorrebbe subito soggiungere che il valore dell'artefice non può andar qui considerato disgiunto dalla misteriosa collaborazione inerente alla sua genesi. A chi sappia penetrarne l'incanto l'uovo rivela un Dioscuro latente. Ma, si dirà, la grazia del dio è proprio del poeta in genere di sollecitarla: l'opera perfetta n'è l'abitacolo...

Sono le vie di questa amorosa impetragione che fan così prezioso Gide: difficili, inconsuete vie, perchè la virtù ch'egli esige da sè è di donarsi nella sua più ricca, completa integrità — e per giungervi, ecco il desiderio che l'anima, struggente qual'è, farsi trepido, sommesso, agile, delicato. Tutto dona di sè: « le meilleur et le pire ». Perchè trabocca di riconoscenza per il Creatore: il quale ha fatto « il lupo e l'agnello: poi ha sorriso vedendo che « andava assai bene ».

Ahi! ma questo dono di amore, come renderlo accetto altrui? Come arricchire altrui di questo fervore, come trasfonderlo, suscitarlo?

« Chi dirà di quanti arresti, e reticenze, e vie traverse non è responsabile la simpatia, la tenerezza? ».

Basta leggere *il Prometeo male incatenato* per scoprire in Gide, dolorosa e ironica a un tempo, la coscienza non solo della difficoltà di convincere, dei pericoli che minacciano ogni divulgazione e chi s'accanisca a provare, ma più ancora di quanto sia « pericoloso ogni spirito che si assicura che una soluzione possa trovarsi fin da questo mondo; che s'assicura ch'è la sua, e s'adopera a imporla». Prometeo ha un bel nudarsi il fianco e dare il fegato in pasto all'aquila coram populo, ha un bell'alternare alla disperata perorazione della sua conferenza i giochi dei razzi e la distribuzione delle cartoline oscene: il pubblico sbadiglia, poi tumultua. Ma Damocle l'ha ascoltato, e miserevolmente ammala. La parola di Prometeo l'ha morso, e insanabilmente lo corrode. Delira: « Signore, Signore, a chi debbo? Il dovere, Signore, è una cosa orribile; io ho deciso di morirne... « Che hai tu dunque che tu non abbia ricevuto » dice la Scrittura... ricevuto da chi, da chi?? da chi??? — La mia angoscia è intollerabile ». Tanto, che ne muore.

« Oh — dice allora Prometeo, uscendo dalla camera mortuaria — tutto ciò è orribile! La fine di Damocle mi sconvolge. E' vero che la mia conferenza fu la causa della sua malattia?

— Non posso affermarlo, risponde il cameriere — ma so almeno che fu molto scosso da ciò che diceste intorno alla vostra aquila.

— Ero così convinto! — dice Prometeo.

— Per questo lo convinceste... la vostra parola era così viva...

— Io supponevo che non mi ascoltasse... insistevo... se avessi saputo che mi ascoltava...

— Che avreste detto allora?

— La stessa cosa, — balbetta Prometeo.

Gide non ha mai tanto cercato lettori, quanto il lettore. Quello stesso al quale si rivolgeva Baudelaire:

*Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère*... Il lettore suscettibile, sì, di sgomento (di *tremblement: das Schaudern*, il meglio dell'uomo, dice Goethe) ma che non trarrà mai motivo di scandalo da alcuna delle sue parole — nè d'alcuno dei suoi improvvisi silenzi. Ma chi talora al sentirlo così misteriosamente eludere ogni presa, non ha provato l'impazienza dell'adolescente di Dostoiewsky dinanzi a quello stupefacente, sconcertante personaggio che è Versilov?

« — Tacere! ne venite sempre a questo.

— Amico mio, tacere è innocente e bello.

— Bello!

— Certo, il silenzio è sempre bello, e il silenzioso è sempre più bello di colui che parla ».

L'opera di Gide così squisitamente letteraria è tutta sbocchi fuor d'ogni letteratura: in quel silenzio che è a un tempo agio, libertà, disinteresse, dove lo spirito si muove agilmente, riconosce le sue necessità, si addestra, si allena — dove ogni anima trova la *sua* via.

« Leggo come vorrei che mi si leggesse » dice. E più oltre, di un autore: « non afferma, ma insinua; senza mai discutere persuade; entra di sghembo nello spirito del lettore; non so come vi giunga, fa suo il nostro pensiero. Ogni capitolo non ha che poche pagine; mi piace che non esaurisca mai il suo soggetto. Mi piace che dopo averci camminato al fianco alcun tempo ci lasci, che non ci accompagni troppo innanzi. Non si è riconoscenti ai libri che della impulsione che ci danno. Se ne vuole a chi veglia sui nostri passi fino all'ultimo ».

Ogni opera di Gide si racchiude in un breve volume. Le prime edizioni, di tiratura limitata, sono introvabili. Ora, man mano che si ristampano è in libercoli di tale formato che paion fatti per stare in tasca, inavvertiti. La somma dei *Morceaux choisis* non soltanto l'aspetto ha di un breviario. Pure « Non portarti dietro il mio libro! » era l'urgente consiglio con cui l'autore delle *Nourritures terrestres* si raccomandava all'ignoto, al sospirato Nathanael...

Nathanael, discepolo ideale, vagheggiato, accarezzato. Troppo amato perchè il poeta subito non lo sfugga, non lo discosti, distacchi da sè. « Butta il mio libro, gli dice, non soddisfartici. Non credere che da alcun altro possa esser trovata la *tua* verità; più di ogni altra cosa, abbi vergogna di ciò. Se ti cercassi gli alimenti, non avresti fame per mangiarli; se ti preparassi il letto, non avresti sonno per dormirvi ».

Ma Nathanael è ancor tutto inerente all'animo del poeta; nè l'espediente che quasi involontariamente si cela nella effusione lirica sfugge al suo chiaro sguardo: « Sono stanco di fingere di educare qualcuno. Quand'ho mai detto che ti volevo simile a me? — E' perchè differisci da me che ti amo; non amo in te che quel che da me differisce. Educare! — Chi educherei dunque se non me stesso? Nathanael, te lo dirò? io mi sono interminabilmente educato. Continuo. Io non mi stimo mai se non in quel che *potrei* fare ».

Fin dagli inizi dell'opera di Gide questa figura si vede che gli si propone di continuo, ma che non gli riesce, che non può ancora liberare da sè. Timida dapprima, ma pur tendenziosa, la riconosciamo in Davide, cui tragicamente, doloroso e miserevole a un tempo, si contrappone Saul indemoniato; poi in Neolottolemo preso a mezzo tra Ulisse e Filottete; più oltre sono Charles Bocage e Moktir volta a volta che vi alludono; il Figliuol prodigo li assomma tutti nella sua confessione — quand'ecco alfine balzar vivo Lafcadio e uscir pel mondo, dove già e come ognuno per la sua via van Fabrizio del Dongo, James Steerforth, Lord Jim o Arcadio Macarovich.

Svelta creatura umana, tutta giovanile grazia in cui le più varie possibilità si equilibrano in una felice armonia... Ah! Lafcadio, sono a chiedermi se alcunché non ti manchi: s'io debba rimpiangere che così grande sia la tua libertà da vietarti attaccamento alcuno, alcuna amicizia... O che sia mestieri persuadersi che « *le pas du parfait copain se danse seul* »?

Son queste, poche note che un lettore di Gide si lascia carpire. E' suo malgrado, ripete, che ha ceduto. Non si scusa tuttavia della loro insufficenza, perchè ha la pretesa di estimarla inevitabile.

« Un grande scrittore soddisfa a più di una esigenza risponde a più d'un dubbio, nutre i più diversi appetiti ». Queste parole di Gide meglio di qualsivoglia altra valgono per lui stesso. Esigenze, dubbi, appetiti — a un solo che n'abbia, mi stimerò sommamente felice se queste righe saranno valse a indicargli tanta copia e varietà d'alimenti.

Poichè si deve pur ripetere per Gide l'elogio ch'egli rivolgeva a Charles-Louis Philippe: « Egli porta in sè di che disorientare e sorprendere, cioè di che durare ».

***

# Comtesse de Noailles

*Eblouie* . . .

A centinaia si potrebbero sgranare epiteti per definire Anna de Noailles: ardente, fervente, orgogliosa, voluttuosa, autoidolatra, appassionata, grandiloquente . . . Ma fra tutti, più la caratterizza la breve paroletta intraducibile: *eblouie* . . .

Anche chi non l'ha mai veduta la imagina con lunghe ciglia che sbattono come ali stupite dinanzi al lucente incanto del mondo.

Tutto le è cagione di meraviglia e insieme di vertigine: e tutto il suo lungo cantare esprime sopra ogni altra cosa questo stato di creatura turbinante stupefatta nel radioso mistero.

L'hanno apparentata a Victor Hugo, per l'impeto e la ricchezza inesauribile della vena: sarebbe forse più esatto farla discendere da Walt Whitman. Non si danno forse la mano, attraverso l'immenso spazio, questa piccola donna di razza orientale e sangue principesco, e il buon gigante dell'ovest, il buon viandante figlio di popolo, quando enumerano, l'uno e l'altra, i motivi d'amore verso la vita?

Ma che un Whitman gagliardo e randagio abbia la vocazione imperiosa della laude, è meno singolare di quel che non sia per una Contessa di Noailles. Meno raramente, nasce la poesia, dirò con imagine retorica, nelle capanne che non nei palazzi. L'autrice degli *Eblouissements*, del *Coeur innombrable*, del *Visage emerveillé*, avvalora in modo irresistibile la propria testimonianza lirica, per il fatto d'esser gran dama, bella, irretita da mille privilegi . . . Costei, si pensa, ha saputo ascoltar la voce del vento, la voce dello spirito, ha saputo chinarsi al giogo delle cose eterne, ai miti purpurei, anzi incandescenti, dell'amore, della gloria, della morte (anche la morte è un mito, Anna de Noailles!) quando fin dalla nascita tutto sembrava indicarle reami facili e leggiadri, aiuole e sentieri in bell'ordine, senza sospiri nè guida nè estasi. La potenza d'Orfeo è dunque veramente illimitata . . .

« C'est une femme de génie » proclamò Maurice Barrès pubblicamente, circa vent'anni sono. « C'est un grand poète » confermò egli a me «un mattino di vento e di grazia » del marzo 1923 nel suo studio di Neuilly.

Le prime composizioni che di balzo la consacrarono erano in verità miracolose: classiche, purissime di forma e selvatiche di spirito, audaci e nobili, fragranti, roride, intense, d'una trasparenza e d'una iridiscenza adorabili . . .

> *La forêt, les étangs et les plaines fécondes*
> *ont plus touché mes yeux que les regards humains*
> *je me suis appuyée à beauté du monde*
> *et j'ai tenu l'odeur des saisons dans mes mains*

Vita vegetale e vita cosmica, aromi e brividi, ricordi ancestrali e presentimenti sommessi, fascino dei viaggi e d'ogni esotismo (non amaro e tragico alla guisa bodleriana, ma venato di sottile e talora morbosa malinconia), tripudio superbo dei sensi, e quelle che Proust chiama « intermittenze » del cuore, sorrisi di baccante, intuizioni folgoranti, imagini, imagini felici, delizie.

> *Visage étincelant du monde, battement*
> *du temps et de la vie . . .*

Il grande successo, la gran fama, e il venir sollecitata quale musa officiale, nocquero un poco, naturalmente, alla produzione ulteriore della poetessa; che forzò un poco la voce, lasciò che l'impulso romantico prendesse il sopravvento e desse adito persino ad un penoso sospetto d'insincerità. Specie nelle liriche dettate per la guerra, nel volume *Les forces éternelles*, il verbalismo dilagò fastidiosamente. Gli spiriti più delicati temettero ch'ella fosse per perdersi, ella ch'era stata designata per divenire il maggior poeta del suo tempo . . . Ma ecco, da due, tre anni, con il volume di novelle *Les innocentes*, e con qualche gruppo di brevi liriche donate a riviste d'avanguardia, Anna de Noailles è riapparsa rinnovata, con tutte le virtù e tutte le magie d'una giovinezza irriducibile, è riapparsa con doni anche più limpidi, con una musicalità d'anima dalle risonanze più dolci e più secrete . . . « Donde è venuto a questa straordinaria donna un tal potere di ricominciamento?» chiede un critico di finissima sensibilità, André Germain, nella raccolta di saggi *De Proust à Dada*, che ieri leggevo; e risponde: « de l'imperialisme de son coeur qui voulait rappeler et vaincre les jeunes gens distraits, occupés à jouer dans les coins tandis que son char passait . . . ».

Sì. Donna, la Contessa di Noailles porta nell'arte un fiera volontà di conquista e di dominio, e tanto più l'attua quanto più è fedele a sè stessa, al ritmo de' suoi travolgenti occhi verdeoro e della sua piccola persona dalla strana affascinante grazia; al ritmo del suo vergine spirito. Al pari delle altre due contemporanee di genio, Colette la faunessa ed Aurel la pensierosa, per le quali mi duole non aver qui spazio a parlare (1), ella si salva quando non rinnega la propria essenza, quando attinge alle immense zone inespresse della femminilità e ne rivela, sorridente o dolorosa non importa, casta od impudica non importa, qualche lembo, con moti e modi di novità e freschezza autentiche. Creatura feminea, della specie ape-regina. Il suo bottino di miele è prezioso. Sono certa che Barrès a lei pensava alluminando il personaggio di Oriante nel suo ultimo romanzo bello come un rubino. Preziosa ha l'anima, s'anche un poco crudele. Ha intrecciato profumate ghirlande a Jean Jacques e a tutti gli eroi; ma ben più profondamente e magnificamente poeta è nell'esaltazione della propria forza rutilante, o in qualche tenue sospiro melodioso in sfida alla morte....

> *« Que suis-je? Un humble atome errant,*
> *dont l'ardeur fut grave et pieuse,*
> *qui vit le réel d'un oeil franc*
> *voilé de stupeur amoureuse,*
> *et j'ai rendu, en l'adorant,*
> *l'évidence mystérieuse . . . .*

SIBILLA ALERAMO.

(1) Rimando il lettore di buona volontà al mio volume *Andando e Stando*.

# GIRAUDOUX

Forse l'opera di Jean Giraudoux è ora, nella stima de' suoi conterranei, un poco in ribasso. Apparsa sotto una buona stella, cara fin dal principio a Gide, ma certo nemmeno allora ostile alla comprensione dei critici più ufficiali, ha meritato una non disprezzabile risonanza. Negli anni della guerra s'è potuta valere di qualche pausa che ha saputo riempire di accenti così pacati e quasi leggiadri, da far concorrenza a quella di Paul Géraldy nel consolare il facile sentimentalismo di una nazione ferita. Ma dopo, col ritorno della Nouvelle Revue Française, e il passaggio alla notorietà di Gide, Proust, Valéry, è rimasta nell'ombra; donde non la potevano trarre, sia detto sùbito, i suoi ultimi libri.

Ma quella prima diffusione, senza che potesse aver caratteri di rapidità e di violenza, era stata assai efficace. Non che Giraudoux si possa chiamare maestro; nè, crediamo, che altri autori abbiano avuto col suo esempio un aiuto profondo. Ma il suo modo, che non ha nulla di segreto nè di repulsivo alla vista, s'è facilmente inserito nella mente dei lettori anche più trascurati e sbuca fuori, in tutti i climi e a qualunque stagione, nel discorso comune con un'implicita grazia che riesce perfino a parer spontanea. La breve fantasia che serve per far quattro chiacchiere, ci vuol proprio poco a piegarla in maniera « giraudoulcienne » — anche meno di quella tensione che ci voleva per intonarsi, parecchi anni or sono, a una « miévrerie » rostandiana; basta pigliare gusto a un giuoco di trasposizioni tra oggetti familiari e vicini, saltando gli aggettivi che li unirebbero, e sorprendere gli ascoltatori con la sostituzione dei nomi invece che con la coloritura delle immagini. C'è il caso che essi credano a una mutazione repentina di cose, a un vero giuoco di bussolotti: ma i nomi, nella mente del prestigiatore eran fra loro tutti legati.

Sè, quando Susanna dice di Claudel « toutes ces apparences.... Claudel, après les avoir meurtries en un point attachait là du moins une comparaison, qui se remplissait aussitôt, par je ne sais quelle loi des vases comunicants, de sang, ou de sève, de résine, de liquides premiers ». Giraudoux vuol segnare una sua propria « ars poetica », questa rimane nel paradiso delle intenzioni. Nella materia in cui egli lavora non ci sono ammaccature, perchè non c'è corpo: è una fragilità che si rompe fra le dita. In una visuale senza spessore, senza piani, senza urti non è da pensare un'esigenza di continuità, e nemmeno di durata. Non gli appaiono, non lo dominano le cose, ma i loro segni, le parole, adatti al commercio e alla misura; e si sa che questi sono fungibili. Perciò l'unità del suo, come si suol dire, mondo è prodotta e legittimata dal suo linguaggio; è dunque compresa fra termini assai ampi, dove, senza un po' di rigore e di povertà volontaria, ci si può perdere ch'è un piacere. Un puro letterato non ha mai, d'altronde, nè altra mira nè altri strumenti; chi s'è educato sulle parole, le prediligerà sempre, e per ogni contatto se ne farà uno schermo. La novità di Giraudoux sarebbe quindi d'essere il letterato dei tempi moderni.

Moderni, non so preciso quello che voglia dire. E', per forza, il letterato della sua vita, la quale però non s'identifica con la nostra: poichè noi non siamo funzionari diplomatici, nè studenti in un « Lycée » parigino, nè professori ventenni a giro per il mondo; poichè sopra tutto non siamo francesi. In lui s'è impresso uno stampo là, nell'« école du sublime » (come facile! che fiorito cammino, che placida temperatura. Sull'Olimpo ci si va in carrozza), gli s'è istillata traverso l'adolescenza studiosa una pace, che gl'indora il ricordo infantile e il luminoso centro della sua terra, dove nacque. Non lui si lamenterà che la carne è triste quando si son letti i libri, nè parlerà del « bagaglio » degli studi. Agile è la memoria; pronta e precisa quanto i muscoli nelle gare sportive. Il primo della scolaresca, non cade dubbio, è lui: non se ne vorrà più scordare, come d'un diritto acquisito. La scuola è il tirocinio della vita: ma per lo scolaro modello, e nostalgico, la vita è un'appendice, un ampliamento, uno sfruttamento della scuola. La storia letteraria, ma anche le nozioni degli altri manuali, gli son sempre presenti; le sue variopinte scienze naturali gli fioriscono un'isola giù nel Pacifico, la sua controllata geografia lo crea quasi improvviso psicologo dei popoli. Davvero, io non so di uno scrittore più « classico ».

E' noto che, presso i francesi, classico è una specie di sinonimo di francese. Per una strana fobia della modernità, per un disagio assai romantico della vita corrente, essi sono tratti però a esiliare il significato di quella parola a tempi antichi, a un ideale fisso che è per loro come una aurea fermata della storia. Sarebbe assurdo che noi stranieri si accettasse questa misura; liberi da esigenze pratiche, e vogliosi soltanto di conoscenza, noi si ha bisogno di vedere un volto vicino, e mobile; non ci è apparso mai tanto gentile, quanto nell'accurata truccatura di questo autore.

Sarebbe però falso credere che egli metta il suo impegno a essere rappresentativo; mediante le diverse figure fissando la stessa mira e segnando una medesima linea, si dica debole o pigro, patetico o indifferente, Giacomo è pur sempre egoista; tanto candidamente che non ha da imporre la propria volontà sugli altri e sulle cose, poichè non si accorge nemmeno che si possa esser tratti a toccarle o a capirle con violenza. Sono intorno a lui, come le liquide fantasie del suo mattino. Gli sfondi hanno sempre un che di augurale, le persone sembrano, nei gesti, propiziatrici: come se l'intelligenza a tutti che le si accostano facesse l'obbligo d'un dono. La chiarezza, per tutto diffusa, è senza presentimento; i ricordi, che sono i motivi e l'unico patrimonio d'ogni creatura, le si librano intorno esigui, con una loro trama sottile, per cui non l'interessa nè il sole nè il calore. La somiglianza delle persone con il paesaggio, il loro gusto elementare e parco, la leggerezza delle mosse, è la continua riprova d'una premeditata armonia, che non sarà certo nella terra e nei costumi di Francia, ma nell'estremo artifizio della sua civiltà.

L'universalità anodina e vacua che dovrebbe contrassegnare uno scrittore come lui avvitato sulle parole e sulle loro relazioni, logiche e armoniche, (« l'univers était couvert pour lui plus que pour tout autre d'une croûte verbale qui lui cachait les gouffres du chaos... ») gli è vinta da una predilezione assai attenta per certi stati mentali, che son come gli ultimi frutti d'un clima sapiente. C'è al punto culminante e indiscutibile d'ogni tradizione, per chi vi è immerso, quasi una nuova nascita; un istintivo appropriarsi di beni ormai levigati, che hanno in sè riassorbito e annullato per fino la memoria delle fatiche durate per loro. Dell'innocenza, intesa in un senso vicino alla caricatura, ma che non ha bisgno di maschere nè di scuse perchè la circonda nel costume di tutti tanta gentile aspettativa, Giraudoux è il poeta, ironico a mezzo, per metà preso nella dolcezza del suo giuoco. Se « Simon le Pathétique » ancora la pone, come un bene quotidiano e passeggero, nel centro di Parigi, e pronta a piegarsi nel finale incerto, melanconico; la isola invece Susanna che, piena di civetteria, sa predisporsi un così onorato e tempestivo naufragio; e la vorrà espandere in quel mondo sconosciuto, al cospetto delle cose elementari e divine, a gara con l'assurdo. Ma per quanto immagini, anche là nell'oceano tropicale, e anzi con imprevisto vigore, appena un po' meglio fissata sotto la luce, gli si apre la Francia.

«Car heureux qui devine le mot esquimau qui veut dire Glace, le mot anglais qui veut dire Marmelade, le mot français qui veut dire Honneur ». Noi scopriamo in questa esaltazione una sfida, e magari una volontà di strafare che denota un'insincera sicurezza; gli si volge poi in sapore troppo involontariamente amaro quando si metta a trattar le cose degli altri (per quanto può entrare nel suo tono, un vero e proprio odio verso l'America, che ha voluto per di più canzonare col titolo di « Amica »; e i complimenti speciali a noi, bisogna segnarli: « tu me défendras des ruffians à Venise, des faquins à Vérone; tu me protégeras des tranvieri dans les tramways, des controllori dans le train. Voici que je ne serai plus seule désormais dans la vie, à Naples en face des camorristi, à Rome en face des teppisti... »). Una cieca tendenza del suo gusto lo ha indotto a situare all'estero parecchie scene che, nella sua opera, pesano maledettamente, dove si direbbe che abbia voluto imitare il suo tanto diverso compagno Morand; i moti convulsi, le morti vere e una stupida morte finta, vedi « Siegfried et le Limousin » e l'appendice: « Visite chez le Prince ». Il bell'ordine della sua terra non sopporterebbe tali brutture.

In essa i risvegli: « le soleil rayonnait sur le pays à idées claires » e le acque; i lucidi canali, le strade maravigliose dagli alti oppi simmetrici. In essa il lungo costume di vita civile che ha fissato per ogni funzione una figura d'uomo e una diversa dignità. Si dimentichi il peso della vita catalogata e ufficiale e l'ombra meschina in cui tanti esseri faticano a vivere, cercando d'adoperare le passioni, orgoglio, invidia, ira, amore, in un cerchio piccino dove uno sguardo appena intinto di scetticismo creerebbe la libertà. Per un credulo dilettante qual è Giraudox non sussistono aspirazioni: di quel mondo si fida, gli sembra un organismo perfetto. Siccome le sue intenzioni sono artisticamente pure, non si può negargli ascolto; nè si può dissimulare la simpatia a che la persuasiva bontà del suo mestiere c'induce.

Privo di potenza lirica e, diciamo pure, di libertà nelle sue creazioni, egli rivela in ogni sua pagina l'assidua e diligente sua natura; così placato e così uguale, evoca una lunga storia nel suo momento più denso; quando la facoltà d'astrarre e di distinguere s'è fatta impulso spontaneo. Chi volesse un esempio della sua regola, bisognerebbe per forza rimandarlo al racconto di Susanna che è, ridotta ad un punto sperduto e a una abbandonata persona, come un modello di città e di società espressa dalla natura. La fanciulla, segregata dalle prove umane e da ogni confronto, è veramente un placido Iddio che, col suo sguardo appena, dimostra l'impossibilità del disordine e dell'istinto bruto. E i ricorrenti rumori, le fastose ma benigne arborescenze, i serti smaglianti delle piume, che cosa sono se non un commento, una decorazione sagace? Come in un minuto smalto limosino, ivi è l'eco, e la lode, del suo cuore.

UMBERTO MORRA DI LAVRIANO.

# Valery Larbaud

Non sono molto lontani i giorni in cui leggendo Larbaud non potevamo esimerci dal rivolgergli in tono di dubbio consenso verso di A. O. Barnabooth al proprio padre: « *Tout ça mon vieux Valerio c'est très joli...* ». Très joli, certo, ma... non ci era facile, sulle prime, liberare la nostra ammirazione da un inanabile peso di riserve. Dal fondo di un suo bel ritratto di Paul-Emile Bécat, Valerio ci ammoniva tuttavia di non fermarci alle sue più floride apparenze e di cercare la sua giustificazione più in là. Questo secondo piano doveva esistere di certo. L'uomo che nel diario di Barnabooth aveva posta in bocca di Stefano talune semplici parole (« Adieu, je vais recevoir à genoux l'Empereur d'Orient ») e che aveva saputo darci mirabili pagine introduttive al mistico poeta Conventry Patmore, credeva opportuno, nel resto dell'opera sua, non parlarci più di Dio. Lo scrittore che più doveva a Philippe, e non solo in certe mosse esteriori, era poi il più lontano da Philippe; il suo mondo pareva il treno di lusso, la sua psicologia confondeva ormai quella delle famigerate anime con cinquantamila franchi di rendita, e le relegava in un mondo miserabile e anacronistico.

Contraddizioni più o meno apparenti che non ci toglievano il gusto della sua arte irrequieta. Non sarebbe breve, e tornerebbe inutile, un conto degli influssi che hanno toccato Larbaud. Fu assicurato che nella lista andrebbero compresi, messi d'accanto e tutti sorpresi d'esserci, Montaigne e Walt Whitman, Choderlos de Laclos e Walter Savage Landor, fino a James Joyce, dal Larbaud riconosciuto pubblicamente quale « the only begetter » della forma (il monologo interiore) da lui accettata nel suo racconto: « Amants, heureux amants ». Altri si rifece al Ginevrino ed ai grandi viaggiatori, da Gobineau ai recentissimi: si videro comparire elenchi e genealogie.

Per ciò che riguarda Joyce noi confessiamo di non esser, per ora, fra i quattro o cinque italiani che hanno affrontata la mole imponente e favolosa di *Ulysses;* e ci sarebbe impossibile stabilire quanto il Larbaud debba in realtà allo scrittore irlandese. Ma diremmo, confortati da buoni indizi, che la parentela sia ancora estrinseca, e che attraverso la selva delle annotazioni che salgono dalle zone sotterranee del suo essere (come dire più « anima », ormai?) in Larbaud si faccia strada una sostanza ben francese e definita, il mondo ringiovanito di Boucher e di Fragonard più che quello dei perigliosi poeti dell'introspezione.

Sulla formula di « scrittore libertino » parrebbe adunque possibile un primo accordo circa il mondo del nostro autore; nè la definizione mancherebbe di verità qualora fosse rafforzata con la dichiarazione più opportuna dei suoi rari e personali meriti di artista. Al disopra degl'influssi che ha sentito Valery Larbaud esiste davvero, come pochi. Diremmo anzi che è uno dei segreti più suoi, questo di saper trarre partito, organizzandole, da una molteplicità di esperienze culturali che svierebbero artisti meno provetti. Larbaud accetta pretesti e avventure, sa risolvere in sè gli urti più scabrosi. Sotto il suo polo l'aria più burrascosa si fa clemente e neutrale. Artisti portati a seguire la via, ma di lui meno ispirati, non poterono, anche da noi, salvarsi da pericolosi inconvenienti.

Ancora una volta il fondo di un artista si dimostra irriducibile alla sua maniera: « les dieux s'en vont », e le figure di Rose Louirdin, di Dolly, di Rachel Frutiger, di Eliana, restano; restano Queenie e il suo stupefacente fidanzato; rimangono Juga e Romana: lievi come son nella vita le creature che le somigliano, e di coteste, di certo, più perfette.

E rimangono indimenticabili visioni di paesi e di *interni*: Chelsea e Montpellier, Napoli e San Marino. Pochi scrittori hanno saputo rendere del pari l'ora e la temperie: il fiotto della vita esteriore ed insieme quello dell'animo disperso e un poco *troublé*, come si conviene al figlio di una letteratura ch'è passata per Verlaine. Restano i « prezzi » di pittura, le sete che frusciano e l'alberciolo sul muro dei riflessi del sole sull'acqua corrente, che filtrano dalle cortine abbassate; restano infine, oltre i quadri di cavalletto, i pastelli appena segnati: come il pastorello, figlio insieme di La Fontaine e Watteau, intento a spiare con occhi cupidi le belle straniere giunte.

Così da « Fermina Marquez », a « Barnabooth » e ai « Barbarygmes », più su fino ai ricordi di collegio di « Enfantines » e alla più recente raccolta: « Amants, heureux amants », è tutto un fiorire di imagini leggiadre. Ma il diario di A. O. Barnabooth — più che i suoi versi, alquanto superflui — ci sta dinanzi e ci dice chiaramente che la figura di Larbaud non si esaurisce con la comoda ricetta che la sua stessa tradizione ci ha offerta facilmente. Una sfumatura, in realtà qualcosa di decisivo, n'è rimasta fuori. Larbaud infine non s'intende se non si accetta, poco o molto, il mito che illumina l'opera sua: il mito dell'uomo Europeo. Questa la realtà che sostiene ogni sua pagina e le dà risonanza. Ed è ben certo che il nostro dichiarato formalismo non mai volle disconoscere che la frase scritta vale per quella inespressa, che il libro che appare non è che una via d'accesso al libro che non si scrive. A Larbaud bisogna mandar buona questa mistica dell'intelligenza, questa vigile coscienza di incarnare l'uomo rinunzia alle forme, s'anche le ami a una a una nella vita; l'uomo che disfattosi da ogni canone per esser più spoglio e inafferrabile, accetta la sua battaglia contro le facce del futuro; un autarca senza imperativi, uno stoico senza consolazioni. Sforzo di realizzare, in fondo, senza schemi la propria realtà più fondamentalmente umana: tanto nel tempo da essere ormai tutta fuori del tempo.

Qui potrà il moralista intervenire e dir bestiale questa nuova manifestazione dell'*homo sapiens* che pare avere ucciso in sè anche la più rudimentale teleologia. Noi non lo seguiremo troppo, a questo proposito, nella sua deprecazione. Poichè il fatto che Larbaud ci si mostra coerente nelle sue prove, e ricco di non so che certezza che lo salva sempre dai disastri che parrebbero inerenti al suo assunto, è tal garanzia da renderci palese che qualche cosa dev'esserci in lui che va oltre l'intenzionale e si concreta in verità d'arte e di vita. Il suo Barnabooth non ci è possibile considerarlo solo come una « variazione sul tema Des Esseints »; altra novità di presupposti e di atteggiamenti è in lui. Larbaud aggiunge qualcosa al patrimonio di tutti, il nichilista, vecchia scoperta, crea.

La sua ricerca differisce da quella di Gide, che pare risolvere o almeno confondere, antitesi etiche in un giuoco di immoralismo che si sforza di realizzare evidenze puntuali, via via dissipate.

Le sue inclinazioni vanno a forme più riposate dell'intelligenza; come a dire ad una raffinatezza, ad una selezione che toccano ormai l'ordine fisico. Morand, che ha parecchie affinità con lui, ma riesce assai più volontario e sforzato, ha detto:

« Il a tout ce qu'a raté Stendhal avec son sale caractère, et qu'il a réussi ».

Pare questo, per ora, il punto d'arrivo di quella sua appassionata dedizione alle cose cui già s'è accennato, e della quale ognuno rammenterà, in Barnabooth, uno dei più chiari accenni: —

« Mais vient l'hiver de l'Europe Centrale! le froid immense et pleni de dignité. C'est alors que je retrouve mon Allemagne, comme une épouse aimable et comme un foyer chaud. La vie devient décente et propre, avec des occupations sérieuses; c'est le temps des études philologiques, aves des cigarettes et des baisers. Et le soir, sur la glace bleue des étangs, on patine jusque à la nuit dans les jardins royaux, tandis qu'au loin les lumières de la ville mouillent le ciel entre les branchages couverts de neige. A travers les hautes glaces de mon wagon-salon, j'ai vu venir et s'éloigner toutes les petites villes. Et j'aurais voulu passer ma vie dans chacune d'elles, humblement; allant tous les dimanches à la chapelle; prenant part aux fêtes locales; fréquentant la noblesse du pays. Au loin les grandes destinées feraient leur tapage inutile ».

Messo in chiaro questo sfondo della figura di Larbaud, un utile discorso sarebbe da cominciare per definire l'arte di lui nei risultati sicuri e nei punti più deboli. Lo spazio esiguo di cui disponiamo ci permette soltanto un fugace rilievo; ed è questo che il Larbaud, ben certo di possedersi, trascura talvolta nelle sue composizioni, non pure l'ordinaria *ficelle*, ma anche quel tanto di coerenza tecnica che gioverebbe a dare un risalto più solido ai suoi scritti. Dalla prima alla seconda parte del Diario di Barnabooth e di « Beauté mon beau souci... » il salto è forse troppo forte; e l'aver trascurato trapassi e giustificazioni minaccia gravemente l'unità dell'insieme. Ma non oseremmo davvero affermare che da questi pericoli il centro più vitale dello scrittore esca compromesso: abbiamo dinanzi, e non è a dire quanto decisivi, i risultati di « Enfantines » e del racconto di mezzo di « Amants, heureux amants ».

Ci è possibile ancor meno di intrattenerci sul Larbaud *anglicisant*: traduttore del Coleridge, di W. Savage Landor, ed ora di Samuel Butler. Sempre più chiara emergerebbe da quest'esame la figura che di lui abbiamo voluto disegnare in pochi tocchi.

Sarà palese che sotto gli *agréments* del clavicembalista ci è parso di sentir vibrare una eco ben altrimenti profonda; ma forse molti suoi lettori continueranno a vederne soltanto il volto che sorride. A codesti, anzichè contraddirli, noi vorremmo venire in aiuto; e propor loro, per finire, qualche altra parola sul padre di Barnabooth. E' ancora di Morand:

« Ce que j'admire le plus, c'est cette somme prodigieuse de travail, de passion, et de violence pour arriver à ce joyau reconstitué: un homme simple, qui sourit ».

EUGENIO MONTALE.

# PAUL MORAND

Non conosco i suoi versi ma da qualche campione che me ne venne tra mano oso indurre che essi non aggiungano nulla d'essenziale alla conoscenza della sua opera. La secchezza della notazione, la scarnificante facoltà osservativa e il genere di pathos che li animano sono qualità che ritroviamo, meglio adoperate e finalizzate, nel movimento veloce della sua prosa narrativa in cui la sua arte ci si mostra d'acchito come provocata da un lirismo che non raggiunge il canto per un congenito bisogno di documentazioni; mentre possiede nella sprezzatura sintattica e nella eterogeneità delle immagini uno strumento espressivo molto aderente alle speciose avventure che egli ci narra. Più che ad altre sue opere mi riferisco a *Fermé la Nuit* ed a *Ouvert la Nuit* che son raccolte di novelle — o saggi di vita vissuta — nelle quali il Morand, col tono di uno che è alquanto parte in causa, ci descrive un'umanità di lusso ed amorale senza farci per nulla l'impressione del *dandy* da caffè concerto come qualche nostro autore alla moda che bazzica personaggi della stessa specie. Questo, oltre le differenze di mentalità ed educazione che intercorrono tra il Morand e quei che non nominiamo, dimostra quanto il senso psicologico del Nostro sia acuto. I *tipi* ch'egli studia hanno in sè tali elementi di particolarissima profondità che vien voglia di pensarli colti nel vero. Uomini e donne — non esclusi Lewis e Irène che dànno il titolo al suo ultimo romanzo — essi appaiono quasi tutti degli sradicati sottoposti a una bizzarra e nevrastenica fatalità; degli *snobs* vittime della loro cosciente od inconscia eccentricità e dei malati di una raffinatezza che non ha più nulla da imparare circa il vivere edonistico.

Petronio, componendo oggi, più d'uno ne eleggerebbe per il film di un modernissimo *Satyricon*. Piace a noi, generalizzando, considerarli come i frutti di quella cultura mondana francese, o viennese o berlinese, che è la sola, nella vita comune, positivamente internazionale. Qualcuno, sedotto a ciò da somiglianze puramente esteriori, avvicinava la maniera morandiana a quella di Jean Giraudoux a cui il Nostro non è veramente affine che nel suo lato ironico e nella modernità del vocabolario. Osserva giustamente il Thibaudet a questo proposito che mentre il Giraudoux è piuttosto un collezionista che si compiace di raccogliere immagini, Paul Morand, più sanguinario e cacciatore nato, si parte invece proprio per selvaggina; ed ha minore importanza se il carniere strada facendo gli si ricolmi di merletti come a quello. Tale definizione concorda nella sua parte venatoria con quanto noi diciamo circa i personaggi delle « Nuits », ma la troviamo, nel punto che riguarda lo stile, ancora fuori di mira. Più che nei metodi di uno stilista paziente — il che può essere suggerito dalla parola *merletti* — pare a noi che, tanto la sua posizione di osservatore partecipe ma disincantato dalla fretta del viaggiare, quanto la materia disambientata che egli adopera, conducono il Morand a lavorare la

propria espressione in una guisa pressochè giornalistica e che la sua arte — non si stabilisce con ciò nessun demerito — ci giunga per molti aspetti compagna a quel *reportage* di grande lena, fatto d'intelligenti notazioni e riferimenti di cui, anche in Italia, ci stan venendo da un certo tempo ottimi saggi. Ma in «Lewis et Irène» Paul Morand si è voluto inoltrare a battere una tenuta più tradizionalmente solita e ordinata: e ci ha portato un romanzo imperfettamente maturo in cui risaltano le medesime qualità delle Nuits, talvolta usate fuori posto, accanto a gravi difetti di costruzione. Sorella in certi lati del suo carattere a Remedios, ad Aino e ad altre morandiane creature, Irène pretende di legarsi per tutti gli altri alle più perspicue qualità della propria razza che è l'ebraica: e il romanzo è forse imperniato sul contrasto che nasce tra questa sua peculiarità e quella di Lewis che, non ben determinato, sta fra il *déraciné* piuttosto scialbo, l'egoista e il sensuale. Reagendo entrambi incerti o gratuitamente alle situazioni combinate, spesso dal di fuori, e senza una palese necessità, e non essendo lo svolgersi dei loro stati d'animo armonizzato con sufficiente evidenza, ci sembra insomma che in questo suo tentativo il Morand non sia completamente riuscito al proprio intento; intento che d'altronde egli non si pose ben chiaramente, ove non sia proprio quello di inaugurare il genere «romanzo finanziario». Ciò non crediamo, anche se al suo apparire questo romanzo venne salutato in Francia in questo modo e benchè il suo sfondo e il suo Deux ex machina voglia essere il commercio di danaro, limitato ad amor dell'affare per l'affare in Lewis ed assunto quasi ad eticità in Irène. Per creare, qualunque materiale è buono e, criticamente, se codeste catalogazioni servissero a qualche cosa, osserveremmo semmai e checchè si opponga che il romanzo finanziario esisteva di già. Ma il considerare l'opera d'arte da punti di vista troppo estrinsechi a noi non giova nè convince e ci contentiamo perciò di salutare in «Lewis et Irène» un'intenzione del Morand di sacrificare la parte più aggressiva della sua arte a un desiderio di maggior contenuto psicologico e ad una narrazione più riposata. Conati che cominciano ad incontrare la propria realizzazione in una novella (Les amis nouveaux. Nouvelle Revue Française N. 130 in cui il Morand, riprendendo a narrarci le sue «Nuits» con un tono più pacato, ci si rivela sempre più barometrico e sottile. Vastità d'attenzione e rarefazione d'appunti lo legano per importanza, nella moderna letteratura narrativa francese ed europea al suo collega in meteorologia intima Drieux Rochelle che ci presenta, oltre molte differenze di forma, un contenuto più freudiano e relativista.

ADRIANO GRANDE.

# IL TEATRO

Fra gli scrittori di teatro, c'è chi risolve il dialogo imprimendo a tutte le battute il proprio stile, e chi invece si adatta allo stile del suo personaggio. Nel primo caso lo spettatore sarà fin da principio riempito di questa unità stilistica e si avvezzerà a poco a poco, fino a non badarci più affatto, all'armonioso artificio di un mondo, visto attraverso un vetro colorato; nel secondo, la battuta stessa per esser sorpresa in bocca al personaggio un po' a tradimento, acquista grazie alla sua veracità una importanza di osservazione psicologica, che stupisce e sveglia continuamente lo spettatore, e, direi quasi, un valore di segreta satira. Nel primo caso l'autore domina la battuta; nel secondo la battuta, così come è, si impone all'autore.

Fra queste due forme di scrittura drammatica, ce n'è una mediana, che chiamerei quella della stilizzazione sotterranea; in cui a prima vista il dialogo ha l'aria di essere impersonale, borghese e facile, e ogni battuta, presa in sè, non svela nessuna riposta volontà stilistica; ma alla fine, ciò nonostante, lo spettatore non potrà liberarsi da una generica e fluida impressione di unità. Ci sono certi musicisti, come Pizzetti, in cui lo stile è di questo genere.

Queste tre maniere di risolvere il dialogo sono poi le tre maniere di concepire, più largamente, il dramma. Perchè infatti troviamo il dramma lirico, in cui il drammaturgo, è, senza dirlo il misterioso e solo macchinista di tutto l'intrigo, l'unico cantore e ispiratore, che riempie di sè le altre figure, fino a dar loro una vita di seconda mano. Questo autore può rivelarsi addirittura in un personaggio che lo rappresenta e raccoglie, o mantenersi ipocritamente nascosto, spandendosi sui suoi personaggi e facendoli brillare, come il sole dà alle cose la veste illusoria dei colori.

Troviamo poi il dramma di osservazione, in cui l'autore naufraga dentro la fredda inconciliabilità dei suoi personaggi, e non crede che nemmeno sul teatro, sia il caso di placarle nella sua espressione verbale, con la libertà che gli concede la convenzione dell'arte.

Troviamo finalmente i lirici trattenuti, che sono come quei disegnatori sensibili e casti, che non osando e non volendo confidarsi troppo languidamente al calore di un carboncino arruffato in piccoli e sfumati triangoli d'ombre, ove la pagina segnata di linee povere trova calore e illuminazione.

E queste mi paiono le tre divisioni insieme stilistiche e sostanziali, che si possono stabilire, per mettere un po' d'ordine nella grande produzione drammatica della Francia moderna. Ai lirici confessi appartengono Claudel, Raynal, Ghéon. Agli osservatori Géraldy, Vildrac, Amiel. Ai lirici trattenuti Sarment, Bernard, Bouhélier, Lenormand, Romain.

Il primo che abbia trovato la strada del dramma moderno a espressione convenzionale, è Paul Claudel. Claudel può dirsi, in un certo senso, il padre dei lirici confessi, e per questo, anche se non se ne sono accorti e se hanno risolto il dialogo altrimenti, Raynal e Ghéon (specialmente il Ghéon di «Le Pain») da lui discendono. Ma Claudel è una mescolanza ruvida di terra e di cielo, di grasso e di misticismo, di divino e di umano, di rozzo e di sublime. E nelle persone stesse, la parte religiosa e sublime si rafforza per quella sensuale e terrestre, giacchè, se spesso manca l'urto fra i personaggi del dramma, che grazie alla lirica finiscono per salvarsi ognuno sul suo binario e non incontrarsi, ci appare, formidabile e sempre spalancata, la tragedia interna di questa doppia e inconciliabile umanità. Ma l'una e l'altra, cercando di sopraffarsi, si mettono in valore, come due lottatori tendono i muscoli. A questo s'aggiunga il senso veramente tragico che è nello stile — crogiuolo duro, grosso e sovrano, in cui la materia deve essere sciolta e ricostruita continuamente — tanto che alle volte, si ha come l'impressione che, sentendosi violare e struggere, essa si divincoli; mentre con stupefazione vediamo diventare enormi e immobili, certe nuances fuggevoli di sentimenti che bisognerebbe appena suggerire. Lo stile a poco a poco s'addensa, s'ingrandisce, fino a prender la mano allo scrittore, e a ridurlo, come se fosse materia, suo schiavo. Da questa battaglia, certe pagine escono, trafelate e sciupate, altre morte: ma l'insieme conserva quel senso di robusta pienezza che non ha niente a che fare con la Bibbia vera e propria, ma che riesce a chi sa sfruttare la Bibbia, da un punto di vista moderno e per questo molto più chiaroveggente.

In Ghéon tutto Claudel è più semplificato. In Raynal poi è addirittura disciolto. Nel «Tombeau sous l'Arc de Triomphe», il ritmo si barcamena tra la poesia e la conversazione, e, per regolare e comprimere questa prosa che sgronda da tutte le parti, manca una forma. Le persone poi, avendo ormai preso quello zoccolo di terra e di umanità, su cui, in Claudel, il mistico simbolismo si piantava a formella, barcollano languidamente nella nebbia dei simboli puri, e si scolorano. Tolta loro la psicologia corrente, che salva i personaggi di Claudel da una retorica troppo palese, i caratteri, in Raynal, si vanno riempiendo a poco a poco del loro simbolo fino a essere stilizzati in una maniera quasi goldoniana, ma a rovescio. Perchè come Raynal stilizza un carattere, riempendolo del suo simbolo, Goldoni stilizzava un carattere, allargando sino all'inverosimile una sua quantità parziale.

Bisogna osservare, d'altronde, come, per questi scrittori, la lirica qualche volta serva da scappatoia, rispetto a certi problemi psicologici troppo urgenti. Claudel stesso, costruttore di personaggi robusti, se la cava come un disegnatore che compisca le sue figure tra un arruffio di grossi segni, senza cercare direttamente la linea giusta, ma girandole intorno ampollosamente e cogliendole, in mezzo a tanto lusso di anelli e di fregoni, un po' a caso. Perchè questi scrittori, quando imboccano certi canaloni, da cui non si saprebbe come uscire, cominciano a spargere inchiostro come le seppie, cercando di svignarsela sotto sotto. A quelle situazioni in cui la chiara musica di una battuta diventa eccessivamente pericolosa, essi contrappongono una pagina di lirica, ove quell'incertezza è nascosta da un sapiente disordine.

Il gruppo degli osservatori invece si è proibito questo trucco definitivamente.

Un Gèraldy, un Vildrac o un Amiel, si trovano nudi in una stanza vuota, sì che i loro gesti, offerti allo spettacolo del pubblico come i guizzi dei pesci in acquario, devono essere definitivi e controllabili continuamente con la misura della vita comune. Questa misura è a disposizione di tutti, e non c'è nessuno che non sia sempre disposto a servirsene.

Ma questi drammaturghi, Vildrac in particolar modo, hanno saputo sfruttare la diamantina e impacciante chiarezza del loro teatro per un nuovo e più segreto effetto di stile.

La bellezza di un dramma come il «Paquebot Ténacity», il quale, da principio, lascia scontenti e pur pensierosi, è paragonabile a quella dell'aratro. La maggior parte della gente che va in campagna, non s'è mai accorta che l'aratro, per quell'equilibrio armonioso delle sole forze necessarie ad arare la terra, può essere un modello di grandiosa e scarna bellezza. Ma quello che, agli occhi illuminati, appare come il segreto di questa bellezza non è il vomere, il dentale, o la manecchia, considerati in sè, ma la composizione di questi strumenti rozzi in un insieme che è musicale, perchè non ci si trova nè sforzo nè parte superflua.

E' necessario, ad ogni modo, fare una distinzione tra due drammaturghi come Géraldy e Amiel e un drammaturgo come Vildrac. Perchè Géraldy e Amiel, più disinvolti forse, sul palcoscenico, sanno nascondere questa nudità sotto un'amabile negligenza, per cui dapprincipio sembra che si gingillino tra gustosi particolari d'ambiente, come per una soddisfazione di buoni fiorettatori; ma ci si accorge poi che sotto quei falsi indugi il dramma si sviluppa senza scrupare una battuta.

Mentre Vildrac ostenta questa sua essenzialità con tanta compiacenza che ha l'aria di volerla sfruttare come per un nuovo effetto oratorio.

All'effetto oratorio della semplicità, s'accompagna una tecnica, contrapposta, al mestiere del vecchio teatro, così simmetricamente, da diventare un nuovo mestiere. Il mestiere dell'antiteatro, e cioè la semplificazione piuttosto volontaria, che spontanea, della architettura. E qui si corre di nuovo un pericolo, perchè la tecnica, di cui noi tutti siamo abituati a dire un gran male, come di qualcosa che si contrapponga alla poesia, non è poi che l'arte della composizione, e cioè l'arte di ordinare le scene in modo che l'insieme, anche quando è lungo, da l'impressione d'esser breve.

E' quindi uno degli elementi necessari a fare delle costruzioni drammatiche, che si reggano.

Ma Vildrac, in un ardore cristiano di rinunzia, ha voluto spogliare il suo dramma di tutto quello che avesse l'aria di interessare per il congegno, invece che per la sostanza.

Così, dato il soggetto popolaresco del suo dramma, che si svolge in una taverna di porto, notevole è l'assenza del colore. Pensiamo alla funzione che il pittoresco aveva nell'Artésienne, per scegliere, tra il repertorio dell'Ottocento, un dramma a sfondo colorato. Qui si può dire anzi, che l'Arlésienne è del pittoresco coagulato nei personaggi, i quali ne sono come l'essenza, o la traduzione umana. Vildrac lascia correre. Direi forse che cerca di mettere in ombra quello sfondo, che gli offrirebbe delle risorse troppo facili. E questa non va messa soltanto tra le rinunzie formali, ma anche tra quelle sostanziali; perchè l'atmosfera e il paesaggio, come la lirica, possono servire a annegare certe situazioni psicologiche divenute insormontabili. Avrete notato, che le battute di paese arrivano di solito quando bisogna trovare una via di scampo o una diversione, e riuniscono due zone drammatiche, su per giù come, nei quadri, i gruppi staccati sono ricomposti grazie alle architetture.

Se, per esempio, un Lenormand, si fosse privato del paesaggio Africano, per non parlare di tutti gli altri sfondi che colano dolcemente nei suoi paesaggi fino ad impregnarli, mi domando come se la sarebbe cavata. Lenormand, che per lo stile, appartiene ai lirici trattenuti, è l'unico di questi, in cui il colore abbia un'importanza drammatica. Ma qui non è più, come nell'Arlésienne, il pittoresco che trova la sua espressione in certi personaggi, ma sono i personaggi stessi, che a poco a poco scompaiono in seno all'atmosfera, la quale acquista la serietà di un protagonista. Trasportate il Simoun fuori dell'Africa e il dramma non avrà più scheletro, perchè quello sboccio di desideri carnali, maturato adagio, tra le ombre torpide di un patio, in tutti quegli esiliati consunti, è reso con effetti pittorici di sole, di calura, di deserto, di paese, insomma, che l'autore sfrutta per spiegare al pubblico i sentimenti dei personaggi quasi attraverso un simbolismo decorativo. Il sole, il deserto, il caldo, sono come tanti cartellini che voglion dire: concupiscenze segrete. Il Deus ex Machina è poi l'Africa.

Ma la via di Lenormand, che può dirsi il re del morboso, non ha niente a che fare con quella degli altri lirici segreti, a cui l'ho riunito solo per ragioni stilistiche. E qui occorre, grosso modo, semplificare la materia mettendo da una parte Bernard e Saint Georges de Bouhélier e dall'altra, ognuno per conto suo, Sarment e Jules Romain (non parlerò di Crommelynk, il quale, col giovane scrittore del Nouveau Messie, rappresenta francamente la nuova letteratura fiamminga, che a quella francese è riunita per la lingua, ma non per lo spirito).

I due primi scrittori si sono curvati a spiare drammi, i cui protagonisti sono sempre persone discrete. Se un Saint Georges de Bouhélier (parlo di lui specialmente come autore del *Carnaval des Enfants*) o un Bernard si trovassero di fronte a un protagonista brutale, perfido o maleducato, dovrebbero rimanere impacciati, giacchè la loro arte, più che limitarsi ai piccoli soggetti, come osserva Tilgher, e questo io non credo, si limita alle persone bene educate, a quelle cioè che sanno ciò che si deve e non si deve dire, e in cui questa educazione è diventata così invadente, che, aggiungendosi a un pudore istintivo, tappa la voce dei personaggi, proprio quando sarebbe loro permessa una più indulgente espansione. Ma ciò non toglie che in questa forma di pudica rivelazione, in cui gli uomini non dicono mai più di quel che si costuma nella vita e talvolta anche meno, siano stati scritti dei drammi molto vasti. Basta pensare al *Printemps des autres* di Bernard. Bouhélier si compiace piuttosto di prendere un piccolo dramma familiare, che avvolge subito nelle brume di una languida e quasi maeterlinkiana poesia, fatta con delle ripetizioni un poco estatiche, e di immergerlo e inquadrarlo nella indifferenza della vita che continua a fluire. Invece di isolarlo, come fanno i drammaturghi, nel suo scenario, condensando in lui l'universo e quasi fermando, per quel tempo, la vita degli altri, Saint Georges de Bouhélier, che ha sempre presente la proporzione giusta del suo dramma, non dimentica di riempirlo di questa vita universale, per aggiungere, all'angoscia della vicenda, quella della sua piccolezza e inutilità. Qui l'atmosfera non ha più un ufficio di comodo pittoresco, ma è parte essenziale del dramma.

Sarment invece ci presenta dei personaggi che sentono l'importanza di sè e della loro tragedia, e si guardano con una certa voluttà soffrire, pensare e morire.

Questi personaggi, non si sa bene se si rendono conto di essere a teatro o se ricercano degli atteggiamenti decorativi per piacere disinteressato. Ma in essi c'è sempre una vena segreta di laforguismo, che ci è stata rivelata dal Mariage d'Hamlet, in cui un Amleto, che ha letto Shakespeare e Laforgue e si conserva con studiata disinvoltura sopra una linea assolutamente letteraria, è la chiave del mistero di Jean e di Tiburce. Per questo io credo che le Mariage d'Hamlet, abbia una grande importanza, dal punto di vista critico. Anche Jean e Tiburce hanno una linea da seguire e cercano di risolvere il loro dramma nel modo più armonioso e sorprendente, come se conoscessero già l'ultimo atto, e volessero morire *en beauté*. Dicono le battute d'effetto con eccessiva chiaroveggenza e le calcano un poco, per timore che passino inosservate e per far capire che si rendono conto del loro peso. E come troviamo un pazzo che sa di essere pazzo e si diverte a dirlo, con la ingenua gioia di far colpo sugli uomini savi, così troviamo dei personaggi che si ricordano di avere una missione scenica, psicologica e sentimentale, e, d'un tratto, svelano attraverso le loro espansioni sorgive un lungo studio e il dramma si svolge delicatamente come un arabesco.

Isolato e un po' sibillino ci appare Jules Romain. Dall'*Armée dans la ville* fino al *Mariage de M. Le Trouhadec*, troviamo la solita preoccupazione unanimista, che riempie anche i romanzi e le novelle di questo grande scrittore. Ma nell'ultima commedia, la comicità nutrita di grasse e rabelaisiane oscenità, che non apparivano in commedie come *Knoch* e *Amédée*, va diventando un problema letterario di curiosa importanza. Perchè non si tratta di quella comicità istintiva, che illumina i romanzi e le novelle di Jules Romain, o di oscenità allegre, che si collochino armoniosamente in una burlesca tempesta di passioni rudimentali, ma di comicità, che ha l'aria di sottintendere qualche cosa e di oscenità studiate, incastonate dopo gravi calcoli in mezzo a un intrigo in parte unanimista e in parte politico. Questo mi fa pensare a una specie di neo-molierismo e cioè di avveduto rifacimento della vecchia commedia, che corrisponde, nella tragedia, al neo-biblismo di Paul Claudel.

***

Tirando le somme noi possiamo constatare in tutto il teatro moderno francese, come primo dato di fatto, la semplificazione della tecnica. Il dramma si regge sull'intrico sentimentale, e tutti gli altri congegni che servivano a costruire lo scheletro di un'opera di teatro, spariscono.

Dal punto di vista sostanziale, mi pare che il secondo dato di fatto sia l'approfondimento del carattere. «Lo scopo a cui tende il teatro, scrive, nella prefazione al suo *Tristan et Iseult*, Saint Georges de Bouhélier, è la verità, in ciò che essa ha di più intimo, e per conseguenza, di meno dipendente dalle circostanze esterne. Noi dobbiamo dunque darci allo studio del cuore umano, e non cercherei di scrivere per il teatro se l'uomo, con tutte le sue passioni, non dovesse esserne il centro».

Goldoni cercava un effetto direi quasi decorativo nella stilizzazione dei caratteri, che si rispondevano in una stessa commedia come gli strumenti di un'orchestra; il teatro francese contemporaneo, più che del verismo, cerca un altro effetto decorativo, nella scomposizione dei caratteri e quindi nell'approfondimento della loro natura.

Quello che scrive Tilgher, parlando della scomparsa del tipo, considerato come «ciò che in ciascuno di noi c'è di identico e di permanente» è dunque giusto, se inteso, non come la condanna della psicologia, ma come la sua rivalutazione.

Su questa terra comune ogni drammaturgo ha edificato il suo teatro, ed è veramente cosa rallegrante guardare questa folla di buoni scrittori, che poche generazioni hanno saputo darci, e che lo spirito ordinato della Francia ha diviso e raggruppato in teatri, come il Vieux Colombier et la Chimère, in case editrici e riviste dandoci un esempio di coordinata e musicale civiltà letteraria.

LEO FERRERO.

# I CRITICI

Se mi chiedessero quale è oggi il critico francese che gode di più larga rinomanza, risponderei, naturalmente, Albert Thibaudet, sebbene un epigramma recente ricompaia alla memoria quando, uscendo dall'affermazione generica, se ne valuti e soppesi la consistenza. L'Europa intellettuale — si dice — glorifica Thibaudet stimando di andar incontro al giudizio parigino; i francesi lo apprezzano sulla fede degli stranieri. In verità, il maligno rilievo è più che giusto: troppe cose fanno difetto all'annotatore letterario della *Nouvelle Revue Française* perchè sia lecito ed equo esaltarlo sopra ogni altro. Egli è privo di presa sul gran pubblico, manca di nerbo, di chiarezza, di efficacia e, ciò che più conta, di gusto. La vastità delle sue conoscenze non supplisce alla precisa e tradizionale dottrina, e se gli ultimi saggi raccolti in *Intérieurs* rivelano un progresso non indifferente, i volumi su Maurras, Barrès, Bergson, Flaubert non hanno nulla di definitivo: quanto allo studio su Mallarmé, ben può dirsi degno del tema. Chi abbia un ideale di neo-classicismo critico, in cui entrino, come elementi principali, storia e psicologia, non può non trovare nei flaccidi libri di Thibaudet che delle astrazioni pericolose e delle disquisizioni inutili, una concezione della critica nettamente filosofica, antiletteraria, che persino Charles Du Bos, epigono intelligente, bada a correggere. Resta, a conforto del disperso, svagato e filamentoso Thibaudet, la mia protestantesimo culturale che la *Nouvelle Revue Française* ha propagato.

I membri filosofici e la procella idealista, costringono a ricercare i continuatori della grande tradizione fra gli universitari e i giornalisti. Bergson, astro raggiante, ha messo in rotta il metodo storico-psicologico-letterario del Sainte-Beuve, il talento oratorio e retorico del Taine, la dialettica di Brunetière, l'argomentazione vivace ed eccessiva di Faguet, la squisita ed accuminata ironia di Lemaître. Nessuno vorrà negare al Bédier, al Lanson, all'Hazard, allo Strowski, seguito e fama; nè in campi più ristretti, importanza all'Hauvette, al Chevrillon, al Légouis, al Morel-Fativ, al Cazamian, al Gilson al Baldensperger. La «Société des Conférences» ha tratto alla luce l'onesto, eloquente e sereno Bellessort; eppure la autorità degli universitari è limitata, e manca loro il prestigio che potevano avere un giorno il Brunetière o magari il Faguet. D'altra parte, la caratteristica dominante nella critica francese contemporanea è la mancanza di un capo riconosciuto, di linee direttive, di omogeneità. I temperamenti più diversi, a contatto con l'ambiente editoriale giornalistico, danno origine alle combinazioni più singolari.

Così, vedete critici letterari, nelle tre grandi riviste di portata internazionale, André Beaunier, Henri Bidou, Fernand Vandérem: e quando al primo avrete riconosciuto una certa diligenza e all'ultimo una stravagante presunzione ed incertezza di giudizio, dovrete concentrare la vostra attenzione sull'intelligentissimo Bidou, che

tiene, con scrupolo e decoro, la critica drammatica dei *Débats* e la politica estera del *Figaro*. Egli ha risolto il problema di esprimere sinceramente, senza crudezza soverchia, la propria opinione, mediante lo sviluppo dell'analisi del libro o dell'opera di teatro, analisi che viene a sostituire il giudizio, poichè la conclusione è in essa implicita. L'estrema intelligenza di Bidou è pari solo alla misura, al garbo con cui egli si muove nei temi più disparati: un fondo di ottima cultura, e uno stile secco e luminoso, spoglio e conciso, gli assicurano la palma della genialità.

Le riviste minori, stanno, per quanto concerne la critica, ancor peggio che la *Revue de France* o la *Revue des Deux-Mondes* (che vede Louis Gillet in compagnia con il molle Doumic e gli inesistenti Le Breton e Giraud; ma si rivaluta con le contribuzioni del Lanson e di altri fra i più seri universitari): i sommari del *Mercure* sono vuoti; al *Correspondant* c'è il Thérive, che è un romanziere attraente, ma un critico noioso e pedantesco; all'*Opinion*, il Boulenger, serio, ponderato, talora eccellente, a cui è mancata la vivacità e la forza d'imporsi in modo decisivo; alla *Revue Hebdomadaire*, con gli aridi e vuoti Barbey e Le Gris, hanno fatto la loro comparsa Georges Grappe e Ch.-G. Amiot, due nomi da ritenere (il primo non nuovo, ma non abbastanza splendente). Nei *Marges*, Montfort e Viollis non hanno il distacco necessario per giudicare: meglio assai Pierre Lièrre, pieno di possibilità, ma un po' frivolo. Tra gli autori che fanno professione di critica, l'opaco De Régnier, il nervoso e ingiusto Mauriac (che ora sembra abbia smesso lasciando per sempre la sua polemica di cronista drammatico a Martial-Piéchaud) il generoso Edmond Jaloux, divulgatore di letterature straniere, e ricco di buona volontà, se non proprio di freddo acume. Se citassi Pawlowski, o Rivoire (continuo a tener unite la critica teatrale e la letteraria), proverei qualche rimorso: meglio, caso mai, ricordare un divertentissimo polemista, Henri Béraud erede della tradizione di Mirbeau; e, accanto al prode Antoine, Colette, che scrive di teatro come di politica: adorabilmente.

Ho tenuto indietro due nomi: Paul Souday, Lucien Dubech, cioè il *Temps* e l'*Action française*, gli antipodi. Si potrà dire tutto il male possibile di Souday, rimproverargli la sua costante difesa del pensiero libero (democratico-repubblicano) e i suoi partiti presi troppo netti, ma bisogna riconoscere ch'egli è oggi il solo a praticare il mestiere del *feuilletoniste* con la probità dei tempi andati. Scrittore pesante, prosatore sgraziato, è un buon professore di letteratura, informato, al corrente: difende la tradizione liberale con serietà, con lo stesso impegno che Dubech pone a sostenere la tradizione realista e reazionaria. C'è maggior finezza nel forcajolo che nel democratico, ma entrambi trovano chi in un certo senso li riassume e li supera: Jean De Pierrefeu. Il critico dei *Débats* è forse il solo oggi ad unire il senso della modernità con il rispetto della tradizione, e a possedere spigliatezza di stile e chiarezza di pensiero capaci di conciliargli il favore degli uomini di gusto. La sua personalità è ancora in corso di sviluppo, ma si può attenderlo a maggiori prove con fiducia.

Fra gli isolati, un posto speciale spetta all'abate Brémond, erudito e sagace, che però, quando ha voluto lasciare i classici per i contemporanei si è infatuato di Barrès oltre misura, dimostrando di esser meglio al suo posto nello studio del cattolicismo e del romanticismo. E uguale menzione devesi a Benjamin Crémieux, l'unico francese, credo, che abbia subito l'influenza delle teorie di Benedetto Croce. Egli nondimeno non ha perduto la naturali qualità didattiche e la curiosità istintiva della sua razza, e ciò ha servito a correggere e valso a controbilanciare la mania dello schematismo a oltranza comunicatogli dal filosofo napoletano.

Un rapido cronista come lo scrivente, se può saltare a piè pari il marchese De Flers, critico teatrale, deve soffermarsi sul più nuovo, forte e preparato critico drammatico contemporaneo, che dai *Marges* è passato alle *Nouvelles Littéraires* (approfittiamone per segnar qui il capriccioso Maurice Martin Du Gard, e l'intervistatore Frédéric Lefèvre, che prende troppo sul serio la sua missione): Claude Berton. Egli ha saputo rinnovare il *feuilleton* sostituendo all'esposizione del soggetto teatrale, ritratti di autori, pieni di vigoria e di bravura, sebbene disegnati ancora un po' confusamente: le sue sei colonne hanno un contenuto, sono ricche di ricordi, di immagini, di aneddoti, di teorie: un'abbondanza tormentosa e tumultuosa notevolissima.

Abbiamo riservato per ultimi due sostanziosi dottrinali: Maurras e Massis. Abbastanza diffuse, le loro teorie non richiedono delucidazioni e commenti; inoltre, ciò che desta il nostro interesse è la personalità di Maurras e di Massis, e non il loro pensiero, che, su per giù, vale qualunque altro. Ostinato giornalista, il primo è — quando s'incaponisce a teorizzare — uno scrittore difficile e intricato: ha la dialettica affannosa e stravagante dei meridionali; la passione intorbida l'espressione, rende astratto il discorso. Talora, il partigiano maniaco cede il posto a un curioso e vigoroso ritrattista a un prosatore superbo che caratterizza un uomo, un metodo, una concezione con maestria pari alla forza scultorea: solo che, per scovar tali frammenti un lavoro lungo e paziente è indispensabile. Dotato di più continuo e pacato rilievo Henry Massis, dottrinario altrettanto implacabile dà agli avversari la soddisfazione di veder applicata integralmente la teoria predicata: vittime dell'autore di *Jugements* sono tutti coloro che, pur vivendo e operando sull'equivoco, hanno mirato a crearsi una maschera irreprensibile, e ci sono riusciti: un Barrès, un Claudel, e loro imitatori di buona famiglia, nelle mani di cotesti feroci inquisitori si afflosciano e si piegano in tutta la loro invereconda ipocrisia, scoprendo la falsità del bandito e preteso classicismo. Neo-romantici alla lor volta, Maurras e Massis, vanno a raggiungere Veuillot e Barbey d'Aurevilly.

Faguet ebbe un giorno ad osservare che, mentre gli autori contemporanei erano neo-romantici, i critici erano neo-classici, e la discordanza gli sembrò strana. Evidentemente, il buon Faguet era di corta vista: quelli ch'egli giudicava neoclassici non erano che dei romantici in maschera, e la riprova è facile: un critico neo-classico (o meglio rettamente tradizionalista) sarebbe oggi nella scia del Sainte-Beuve. E invece? — Guardateli, attacati alla sottana di Veuillot.

ARRIGO CAJUMI.

# IL BERGSONISMO

La fortuna del bergsonismo è stata, ed è, diversa dalle forme consuete di vitalità e di diffusione delle dottrine filosofiche. Non gli è accaduto di trionfare clamorosamente e di dominare un'epoca, per cadere poi nell'oblio ad aspettare una lontana restaurazione; non di essere combattuto e deriso in sul nascere, e conquistare in seguito faticosamente la sua posizione culturale: ma accolto con largo interesse e moderato entusiasmo dai cultori della filosofia, si è appoggiato per lungo tempo sui plausi letterari e salottieri, mentre veniva compiendo una penetrazione di cui ora soltanto si possono apprezzare le conseguenze e i risultati. Come un perfetto signore, chè si avanza tra gli invitati senza disturbarsi troppo, raccogliendo e ricambiando saluti e inchini: ma poi a un certo punto la conversazione prende un certo giro per cui tutti s'accorgono che il padrone è lui.

Tale similitudine non parrebbe attagliarsi troppo al carattere romantico e mistico della dottrina bergsoniana: ma culturalmente e storicamente essa ha proceduto con scarsa romanticità, rivestendo le sue movenze di equilibrio e di misura. Perciò soltanto oggi essa rende positivamente i suoi frutti, e appare consustanziata con una corrente generatrice di opere. Il che non si poteva certo affermare della « scuola » bergsoniana, quella che si formò subito intorno al maestro. Uomini intelligenti e fini come Le Roy, o appassionati come Gillouin e Grandjean, poterono sviluppare conseguenze particolari, impostare difese apologetiche, ma non pervennero ad attuare la vitalità del sistema. Anche quando, come nella critica religiosa di Le Roy e di Remache, abbiamo per opera loro un certo ampliamento degli orizzonti bergsoniani, ciò avviene solo per la riconosciuta identità di taluni aspetti del bergsonismo con aspetti di talune correnti sincrone (pragmatismo, modernismo, Blondel) e per la conseguente e reciproca commistione di queste con quello. L'unica personalità originale della « scuola », in cui il maestro abbia trovato un libero continuatore, è a mio divedere J. Segond: che si è da una parte appigliato al valore mistico della *intuition* e della *durée réelle* e in tal senso ne ha svolto tutto il significato, dall'altra ha rifatto, nel libro sull'*Imagination*, la gnoseologia bergsoniana accentuandone le affermazioni libertarie e saldandone accuratamente le incrinature. Ma le conclusioni degli studi di Segond, e anche degli ultimi, palesano una così vaga vaporosità e indeterminatezza che non si può mai precisare quale vantaggio sia da esse acquistato sul punto di partenza. Di tutti i bergsoniani della prima ora, fece del resto giustizia, a suo tempo, la caustica ironia del Benda.

Vantaggio positivo è stato invece, per il bergsonismo, questo: che nell'ultimo decennio si sono andati man mano sfaldando e disperdendo tutti gli indirizzi e i sistemi con cui si era imparentato in sul nascere e che aveva assorbiti nella sua potente costruzione; intuizionismo, neokantismo, pragmatismo, empirismo radicale, empirio criticismo, contingentismo, la reazione contro la scienza, hanno perduto cioè la loro fisionomia di posizioni sistematiche e sono diventati categorie di pensiero in quanto avevano in sè di positivo, sono caduti nel passato in quanto negavano o cristallizzavano. Svanitagli questa nebbia d'intorno, il bergsonismo è apparso nella sua intima verità, come il più vasto e profondo tentativo contemporaneo di interpretare la « qualità » del divenire: chè tale fu il suo problema originario e tale rimase la sua esigenza centrale. Un'esigenza che noi, rimasti fissi alla mira dell'opposto problema dell'unità, siamo in grado, o almeno dovremmo essere, di apprezzare come il necessario complemento del nostro idealismo.

E secondo questa esigenza Bergson è stato progressivamente inteso e assimilato nella cultura francese dell'ultimo decennio. Egli le offriva del resto non solo il nuovo punto di vista, ma la nuova sistemazione su cui riformare i vecchi schemi filosofici, psicologici, fisiologici sui quali essa ha sempre amato appoggiarsi dal giorno che uno stesso spirito razionalistico si manifestò in Corneille e in Descartes. Il romanzo, la critica e la stessa poesia francese hanno sempre avuto sete di idee, di dottrine e di scienza: e la storia del pensiero ha tagliato nel loro svolgimento delle sezioni non inferiori per importanza, anche se non sempre identiche, ai momenti di autonomo sviluppo. Così oggi possiamo distinguere le generazioni a seconda che hanno o non hanno sentito Bergson: la generazione di Bourget, per esempio, che continua a insistere sopra le « tesi » fisiopsichiche di cinquant'anni fa e ci ha rifritto recentemente la teoria del suicidio ereditario, e la generazione di Proust, che affonda in *Matière et Mémoire* le radici della sua psicologia. E poi Bergson, trascendendo lo stesso simbolismo, ha posto le basi della reazione novecentesca all'antico e angusto idolo cartesiano della *raison*, dell'*ordre*, della *clarté*: ha dato una visione della vita in cui lampeggia, come tra nubi arrossate dal sole, una nuova coscienza umana. Il suo stesso stile di scrittore, immaginoso e fervido, non mai dimentico della necessità di intuire originalmente prima di modellare i contorni dell'espressione, lo ha reso immediatamente signore di un vasto campo della letteratura francese contemporanea.

Ho nominato Marcel Proust: la cui psicologia basterebbe a farne un grande scrittore, ed è certo tra i suoi massimi pregi. Proust si è assimilato l'*Essai sur les données immédiates de la conscience*, *Matière et Mémoire*, *Le Rire*, in succo e sangue, ne ha elaborato le esperienze spirituali, le ha sublimate in un suo piano di vita e d'arte dove il bergsonismo è una cosa sola con l'atteggiamento creativo del poeta. Le inflessioni della realtà fenomenica vi si dissolvono in una liquida, fluida corrente di soggettività, ora aurorale ora crepuscolare; e se il valore del bergsonismo sta nello sforzo di conservare la conseguita intuizione del puro divenire, niente di più bergsoniano che il ciclo immenso per cui si smuove *A' la recherche du temps perdu*. C'è anzi un crescendo del bergsonismo stesso, nella vasta tela, che si accompagna con la progrediente sua depurazione. In *Du côté de chez Swann* abbiamo ancora la pragmatistica impostazione del *souvenir*, le estasi solitarie innanzi a un tono, a una sfumatura; le tormentose dissezioni di stati di coscienza per strapparne il cuore vibrante per trovarselo poi tra mano immobile e quasi morto: la ricerca dell'espressione qualitativa dell'indefinito e dell'inespresso imprime a quelle pagine una oscillazione continua di assopita tragedia dell'arte, quasi a creare un'adeguazione spesso sconcertante tra la nevropatia del protagonista e le nevrosi dello stile. La seconda parte (*Un amour de M.r Swann*) mostra però l'artista già intento alla percezione dei limiti e alle individuazioni: la sua visione si concentra in un punto, si irrora delle tonalità nitide e taglienti di un sentimento solo (la gelosia), intorno a cui lascia tremolare, iridescenti e cupe, tutte le altre. *A' l'ombre des jeunes filles en fleurs* e *Du côté des Guermantes* pervengono per questa via a riconcentrare nel mondo attuale e positivo dell'esperienza le realtà mistiche cercate nell'atmosfera evanescente del sogno: e il mondo del *souvenir* si compenetra col modo dell'*action*, anzi sono, per reciproca identificazione, lo stesso mondo. (Mentre poi *Sodome et Gomorrhe* rovescia, ma vanamente, il problema, e tenta di ricostruire il sogno attraverso la lucidità della veglia, tenta di raffermare lo spirito attraverso la sensualità bruta e perversa). Chè se inoltre volessimo esemplificare, tutta l'opera dell'infedele discepolo di Anatole France ci offrirebbe una collana di singoli delicati commenti a temi bergsoniani: così il bozzetto sulla « tante Léonie », il ritratto « Bergotte », *Noms de pays*, etc.

Albert Thibaudet, d'altra parte, ci dà la coscienza critica di questo *Bergsonisme* diffuso: e ne ha curato in due bei volumi la manifestazione sistematica. « Ayant essayé de saisir le sens intérieur de cette philosophie, m'étant habitué à prolonger en elle et par elle l'élan vital de la philophie humaine, je me suis placé non au point de vue du bergsonisme, mais au point de vue de l'élan vital du bergsonisme en tant qu'il continue l'élan vital de la philosophie ». E ha cercato di muoversi dialogando interiormente col suo Bergson, poichè sempre filosofare è dialogare. « Philosopher c'est s'approcher de ce dialogue perpetuel, écouter, réfléchir, parler, noter, savoir qu'après nous il se continuera sur un régistre plus haut encore, mais qu'aucun des moments l'emporte en dignité sur ce tout unique qu'est sa courbe indivisible, et souple, et lente, — c'est-à-dire sur sa durée ». Così degna epigrafe non trova forse altrettanto degno svolgimento: poichè il Thibaudet, abile interprete e sottile scopritore di rapporti storici, non è poi troppo *à son aise* quando vuol ricostruire « le monde qui dure », e quando non nasconde la sua buona volontà di « superare » il maestro proprio sul suo stesso terreno speculativo. Allora si rivela una certa incomprensione dei valori metafisici a cui Bergson ha sempre mirato, e una parallela propensione a restare sul terreno della quotidiana esperienza. Non a torto quindi i giovani bergsoniani « pamphlétaires » lo hanno attaccato con ferocia: non a torto quando si tenga presente questo difetto che i più seri tra di essi hanno saputo anche precisare in modo positivo. E' accaduto al Thibaudet di incorrere nell'errore opposto a quello di cui possono tacciarsi molti critici nostrani: come questi hanno letto *Matière et Mémoire* e *L'Evolution créatrice* dimenticando rispettivamente che uscivano dalla stessa penna che aveva vergato il soggettivistico *Essai* e l'*Introduzione alla Metafisica*, così egli ha ripensato l'*Essai* e *Matière et Mémoire* senza ricordarsi, nei momenti difficili, che in fondo alla strada c'era una metafisica e questa metafisica ha reinvoluta nella psicologia da cui nacque. Ma non si può negare al Thibaudet che egli abbia trafuso nelle arterie nutrici della sua splendida attività di critico letterario la migliore essenza del bergsonismo.

I « giovani » testè citati si vanno facendo, intanto, assai numerosi: molto più numerosi che non siano stati in addietro. Essi documentano in larga misura la vitalità del pensiero di Bergson nelle nuove generazioni. Hanno un loro organo *Philosophie*, in cui tendono la mano al « surrealisme » da un lato, al neosimbolismo dall'altro. Alcuni di essi, come Jean Weber, si atteggiano a più bergsoniani di Bergson: e affermano che la forza della dottrina bergsoniana si trova tutta nell' *Essai sur les données immédiates de la conscience*, dopo il quale essa si sarebbe attenuata man mano per eccesso di « subtilité ». Altri, più lucidamente, come Edgard Forti, chiariscono che bisognerebbe mantenersi in seno alla *durée* conquistata dall'intuizione, e operare così la sintesi di psicologia e metafisica a cui tende tutto il pensiero francese da Jules Lachelier in poi. Abbondano tra loro i poeti, molto affaticati a sondare nuove immagini nelle sfruttate profondità dello spirito: anticlassici, anti « Nouvelle Revue française ». Disprezzano Thibaudet, ho detto, e un po' anche Paul Valéry. Proust è un po' il loro dio; includono, e con qualche diritto, nel loro movimento il povero Radiguet. Ma sarà il caso di riparlare di questo movimento giovanile, molto più diffuso e fervente che ancora pubblicamente non si dimostri, quando sarà meglio sbocciato: per ora è bene notare che Paul Morand e Max Jacob l'hanno in qualche modo tenuto a battesimo, che a Marcel Schwob esso si volge con entusiasmo, e che in generale tende a passare in testa alla stessa avanguardia. Tanto per avviso al canocchiale aristotelico dei cronisti letterari.

Una breve appendice su Paul Valéry: o meglio su « *Eupalinos ou l'Architecte*, précédé (o « suivi », a seconda delle edizioni) de « *L'Ame et la danse* ». Oserei indicarvi un riflesso costante di onde bergsoniane, che vengono a far vibrare un vitreo diapason neoclassico. Si danza, filosoficamente parlando, molto e molto: il turbinio delle idee, dentro la levigata politezza del dialogo ellenicizzante, trascina di balza in balza dietro inafferrabili soluzioni con una mobilità che trova l'uguale soltanto nella irrequietudine mal repressa dell'espressione. Ma là dove è possibile individuare dei punti d'arresto si scoprono sottili legami con la filosofia della *durée*; dica il Valéry che l'anima vive nel ricordo e il corpo invece nell'azione, quella chiusa intellettualmente nel passato e nell' « agito », questo proteso nell'attimo fuggente del movimento, — o c'insegni per la divina bocca di Socrate e per le efebiche labbra di Fedro che l'ordine umano si oppone all'ordine della natura come lo spirito alla materia e l'*élan vital* alla sua inversione, sì che l'uno può esser per l'altro il disordine, e viceversa, — o insista sull'unione del corpo-strumento con l'opera prodotta: senza esitare apriamo *Matière et Mémoire* e *L'Evolution créatrice*, e troviamo i paragrafi corrispondenti e perfino i diagrammi. Il che non significa soltanto determinazione di fonti, ma scoperta non equivoca di un ingegnoso contrabbando.

SANTINO CARAMELLA.

# I Ragionamenti di Alano.

Alain è uno scrittore che non fa chiasso, e la sua fama non sarà mai clamorosa; nelle sue pagine trovi soprattutto la compagnia d'un uomo: psicologo e moralista senza precetti da offrire, scienziato senza teoremi da spacciare, poeta senza enfasi: uno spirito socraticamente curioso dello spettacolo del mondo di dentro e di fuori, che ogni giorno cerca di rendersi conto di ciò che egli vede o intravede, di ciò che l'uomo vuole, teme o spera. La forma assunta dalla maggior parte della sua produzione è caratteristica: sono i *Propos d'Alain*, i ragionamenti d'Alano: paginette staccate, che egli per parecchi anni di seguito dettò quotidianamente per un giornale di provincia: con riferimento talvolta ad argomenti di attualità, ma più spesso senza relazione immediata con un fatto d'interesse pubblico: passeggiate e soliloqui intorno ad un tema qualsiasi, dominati per lo più da una preoccupazione di chiarezza e d'ammaestramento morale, ma di moralità profonda, insita nelle cose, nel bisogno di veder chiaro nelle cose, tutt'altro che precettistica o moraleggiante come una predica. E' difficile che ad un lettore italiano non si presenti spontaneo un confronto con le *Opinioni* di Missiroli, ed il confronto giova a metter in evidenza la diversissima indole dei due scrittori. Nulla, in Alain, che sembri procedere da quella gelida e immota lontananza dei somni principii d'una sconsolata sapienza: Alain è un intellettualista ottimista: ostile alle religioni, crede nel progresso; radicale in politica, è stato dreyfusardo, anticlericale e combista, e persino ingenuamente interventista alla sua ora. La sua pacata ironia è piena di bonarietà e di calda simpatia per l'umanità, cui egli non guarda mai sogghignando al confronto delle miserie di essa con la sublime perfezione dell'idea.

« J'aime à voir les yeux humains, toujours tirés hors d'eux-mêmes par quelque spectacle. J'aime à voir l'animal humain tendant le cou, dès qu'on explique la moindre chose ».

Un esempio: Alain considera la facilità con la quale i giurati assolvono i rei di delitti passionali (*Propos*, vol. II, pp. 133-4).

*« Remarquons d'abord qu'entre personnes il n'y a ni échange ni contrat possible; la personne ne se vend point; il n'y a point de droit d'une personne sur une autre; le droit est toujours sur une chose; le droit à l'amour ou à l'amitié, cela fait rire; le droit au respect fera bientôt rire; la dépendance d'une personne à l'égard d'une autre devant toujours être libre, une personne comme telle ne peut rien revendiquer d'une personne comme telle. On n'oblige pas à l'estime par huissier. Ce principe, bien compris, fera sans doute les personnes inviolables; mais c'est ce même principe qui explique que l'on puisse tuer impunément. Les rapports entre personnes, justement parce qu'ils sont tous au-dessus du droit, sont encore du domaine de la force; justement pour cela. Comment n'être pas méprisé? Voilà sur quoi les juges sont muets, ne pouvant mesurer ni l'injure ni la réparation. De là cette justice libre et royale de chacun, et qu'on laisse passer...*

*Tous les crimes passionels, pensez-y bien, sont pour se venger d'une offense... Chose digne de remarque, c'est quand le matériel, le pondérable, le mesurable n'est pas en cause, que les sanctions sont brutales; disons mieux, non pas brutales, mai sans aucune mesure, comme l'offense elle-même.*

*Les gendarms ni la prison ne me rendront l'amour d'une femme, ni l'estime d'un homme, ni l'amitié, ni cette valeur enfin que j'ai par le libre consentement d'antrui. Au temps où la mort d'un homme se payait de quelques écus, l'offense voulait du sang. Un homme offensé par l'infidélité de sa femme, qu'y peut le juge? Et c'est peut-être parce qu'il n'y peut rien qu'on le trouve ensuite*

*assez indulgent pour celui qui, dans une affaire où les lois ne le protégent point du tout, se met au-dessus des lois.*

*A quoi on veut objecter: « Mais alors battez-vous, risquez-vous, au lieu de tuer lâchement ». Mais, devant les jurés, un crime passionnel ne se présente pas ainsi. L'accusé, communément, ne demande pas grâce; encore bien moins revendiquerait-il son droit. « Vous pouvez m'arrêter, c'est moi qui l'ai tuée,Carmen, ma Carmen adorée », comme dit don José. Presque toujours l'avocat et les jurés sauvent l'assassin malgré l'assassin. En l'acquittant, on n'entend pas du tout proclamer que l'offensé a le droit de tuer; bien plutôt on décide que le droit n'a rien du tout à dire, parce qu'il ne pouvait rien empêcher. Un tribunal ne pouvait pas sauver l'honneur du mari. Qui méprise risque tout ».*

La conclusione, il giudizio supremo, dopo tutto questo lavorìo di spiegazione? Alain non proclama alcun principio: pago d'aver svolta la sua analisi, si limita a chiudere tutto ciò tra parentesi, con due parole di rinvio ad altra istanza: « Ainsi — soggiunge — parle notre morale provisoire ».

Non si possono fare citazioni brevi di Alain, e dobbiamo perciò rinunciare a riferire certe sue descrizioni-riflessioni, piene d'una contenuta emozione poetica, che hanno per oggetto una pianta, un paesaggio, un fanciullo o un uomo al lavoro, e che sono d'un pregio letterario di prim'ordine. Ma il pregio essenziale dei ragionamenti di Alano è sempre che trovi in essi uno spirito il quale si applica infaticabilmente a *pensare*, con tutte le forze, con impegno sempre rinnovato, senza mai appagarsi del già fatto: la ricerca discorsiva che va, viene, ritorna lungo il solco del giudizio, si stringe intorno al nodo del problema, fin che lo isola, lo mette a nudo, ne delinea o ne fa presentire la soluzione. Parlando degli autori prediletti, come Tacito e Montaigne, sostanziosi e folti, in contrapposto alla prefazione di altri, scarni, composti e lindi, egli dice: « me voilà, quand je les lis, affairé comme une poule qui suit la charrue ». Alain diffida degli uomini troppo libreschi, detesta « ceux qui ont trop lu ». Egli è incline a giudicare perdigiorno gli uomini di cultura raffinata, quelli che vanno a studiare la storia remotissima, l'arte antica, e così via: le cose d'ogni giorno sono l'oggetto e lo stimolo del suo filosofare. Il camminare è l'importante, non l'arrivare, in queste sue passeggiate igieniche della mente: se si tratta, p. es., di astronomia o di meccanica (scienze predilette di Alain, il quale proclama che tutte le idee chiare vengono dallo studio delle macchine, e nutre la più cordiale antipatia contro i mistici e altri simili pazzi), rifare la strada è per lui l'importante, rifare le scoperte di Talete, di Pitagora, d'Archimede e di Copernico: insegnare scolasticamente l'ultima parola formulata dalla scienza, questo non è importante. Da un trattato di geometria, nitido, concluso, in sè perfetto, non si *impara* veramente nulla. A questo modo, nella gnoseologia, è idealista Alain, sotto una superficie di positivismo venato tuttavia di cartesianismo, di sensismo e di volontarismo. Alain infatti ( di sua condizione professore di filosofia, ma senza nulla di professorale nel suo scrivere) è nutrito di cultura schiettamente francese. Dai moralisti francesi deriva quel suo stile chiaro e analitico, nudo, riposato, senza nulla d'oratorio. E il tema favorito, o meglio la preoccupazione dalla quale procedono o cui tendono di lontano molte delle sue riflessioni è quella delle *passioni*, della medicina delle passioni, nel senso tradizionale della psicologia classica. Contro certa *psicologia* moderna, complicata, compiacente, molle e decadente, egli è pieno di sarcasmo: la chiama sprezzantemente « una letteratura di seconda mano ». Ma, nel suo razionalismo, egli invece è felice quando può dimostrare, a scopo di stoico ammaestramento, il meccanismo animale — fondato sulle agitazioni dei « mostri marini incatenati » che compongono l'organismo umano — il quale sta alla base delle nostre più patetiche agitazioni sentimentali. In queste spiegazioni fisiologiche si esaurisce quel tanto ch'egli ha di ironia: un'ironia che è fatta di viva simpatia umana, e che all'uomo che soffre, perchè più o meno indulge alla propria sofferenza, questo insegnamento offre come scientifica, virile consolazione: « on supporte mieux un mal d'estomac qu'une trahison ».

A voler ridurre a sistema le idee di Alain, sarebbe facile denunciarne molte contraddizioni, ed egli vi apparirebbe insomma alquanto debolucci o; ma non se ne ricaverebbe alcuna giusta idea di quello ch'egli sia. Il sapore, la ricchezza, la vitalità di Alain sta nel calore, nel respiro e anche nell'affanno del suo pensiero che non sta mai fermo, ch'è sempre in cerca, sempre in via d'elaborazione: vi senti l'uomo per il quale scrutare, capire, è l'interesse più alto: pensare laboriosamente e, com'egli dice, con tutto il cuore. La scienza dev'essere un « massaggio dell'intelligenza ». « Apprendre vraiment c'est tâtonner dans ses propres idées... Un bon esprit doit ressembler à une broussaille plutôt qu'à un herbier ». Perciò i *Ragionamenti d'Alano* si leggono come una specie di breviario laico, che rispecchia l'attività di una intelligenza e d'una coscienza morale piena dello spirito del nostro mondo moderno: un breviario ispirato ad un'ateismo non irreligioso, anzi sorretto da una virile fede nell'uomo e nella ragione.

LUIGI EMERY.

*Alain è pseudonimo di E. Chartier, preso a prestito, assecondando una incompleta omonimia, da uno scrittore del XV° secolo, Alain Chartier, famoso nel Rinascimento, autore anche di poemi, ma considerato oggi soprattutto, per le sue opere sentenziose ed eloquenti, uno dei padri della prosa francese.*

*Senza citare qui le numerose raccolte di scritti del nostro Alain, per lo più esaurite, basti indicare la principale*: Les propos d'Alain (2 voll., Parigi, Rev. Française, 1920).

# POETI CUBISTI

Quando l'esistenza d'una poesia d'avanguardia è scrupolosamente constatata, il pubblico e i « ben informati » creano un'etichetta: e quando han creato l'etichetta l'attaccano un po' dappertutto, su ogni brava casacca di poeta nuovo; così avviene che i pittori francesi un po' iconoclasti, intorno al 1880, fossero detti impressionisti tutti; e che i musicisti bizzarri della Germania — o d'altrove, — su lo scorcio del secolo scorso, passassero tutti per wagneriani; e i poeti nostri venuti a galla dopo il 1912, se muovan braccia e gambe con troppa disinvoltura, non eran dichiarati futuristi dallo Stato Civile?

Tutto questo preambolo serve a mettere in guardia i lettori contro la gente miope e i ben informati così male informati che decretarono esser « cubisti » tutti i poeti francesi d'avanguardia sorti dal 1908 fino al 1920: chè poi giunsero i bravi dadaisti — divenuti oggi surrealisti, — e « dadaista » fu il titolo appioppato ad ogni poeta che usasse forme e colori eccentrici.

L'opinione pubblica dice, ma la critica disdice: così che — tirate le somme — s'è finito per classificar cubisti i tre compagni di miseria Max Jacob, André Salmon, Guillaume Apollinaire, due coetani i quali ebbero dimestichezza con loro, P. A. Birot e Pierre Reverdy (ch'è sempre, fino o nuovo ordine, imperatore onorario dei surrealisti), poi alcuni giovani zampillanti più tardi, Jean Cocteau, Blaise Ceudrars, Paul Morand, P. Drieu La Rochelle, Paul Derniée, Jvan Goll.

L'argomento di cui tratto è tale che meriterebbe un saggio critico di duecento pagine ben ponzate: uno scherzo, come si vede, — uno scherzo di cattivo genere, se avessi il vago desiderio di farlo. Ma sarebbe pur necessario dir qualcosa su la pittura cubistica e su la vita e la sua estetica parallela alla vita e all'estetica della poesia cubista.

L'anno domini 1907, e al numero 13 della Rue Ravignau, in cima a Montmartre, la nascita — pompa — dei primi quadri di Picasso, i primi quadri della nuova maniera, veniente dopo « l'epoca rosa » e « l'epoca turchina »: è lì, padrini e testimoni, Max Jacob, Apollinaire Salmon, Mac Orlan; poi la famigerata esposizione di Braque, — divenuto subito adepto della pittura nuova, — ove Matisse, scorgendo tante casette dipinte a forma di cubi geometrici, esclama: « *Quel cubisme!* » e l'indomani parlan tutti di cubismo; e poi...

Ma questa è cronaca spicciola di poca importanza: Soffici e Papini, che sono italiani vivi e furon testimoni, la conoscon meglio di me.

Il cubismo insegnava: bisogna tornare alle forme primitive, che sono le forme geometriche; il colore sia in funzione della forma; il quadro abbia una sua vita interiore, sia ermetico, non legato all'anima dell'artista da prolungamenti inutili; sia uno spettacolo per lo spirito, e una solida e meditata costruzione dello spirito; digerite la realtà, poi mostratela come la vedete dentro a noi, — e se per questo è necessario scomporre i piani, distrugger quello che non si riflette in noi, modificar la realtà, scomponete, distruggete, modificate; e poi, siccome bisogna dipingere oggetti — e paesaggi e cose e persone — fatti su tre e non su due dimensioni, guardate e rivelate ogni lato dell'oggetto, così che sia resa la visione plastica d'esso; e non v'affidate ai suoni che ingannano, tocate con le vostre mani, palpate, finchè sia stimolato e cominci e costruire lo spirito.

Queste le leggi principali, i dogmi: nella sua cella del monastero di St. Benoit-sur-Loire, Max Jacob — il primissimo amico di Picasso, dal 1901 fino ad oggi — mi presentò alcune sue poesie in prosa, scritte nel 1899 e nel 1903, ov'eran già usati i metodi estetici; e le sue *Oeuvres mystiques et burlesques de Frére Matorel* — poesie in prosa e in verso perfettamente cubiste — furon scritte prima del 1907. Si dimostrerebbe così che la poesia cubista è nata prima della pittura cubista, e che Picasso è stato influenzato da Max Jacob: e questo cominciano a pensarlo parecchi in Francia, che assistono — senza meravigliarsi — all'ascesa sicura di Max Jacob e alla decadenza improvisa di Picasso. Ma son quisquilie fuor di stagione: importa definir la poesia cubista.

Reazione contro i languidumi, gli isterismi, i sentimentalismi dell'ultimo simbolismo; gioco dello spirito, cui la sensibilità è assoggettata e da cui è imbavagliata; l'opera, la poesia è un tutto omogeneo, vivo, collocato solidamente nello spazio e completamente slegato da ancoraggi terrestri, un tutto di cui sarebbe impossibile considerar le parti che appaion prive di senso e di colore; costruzione meditata dell'opera e laboriosa digestione della realtà, — quest'ultima, nello spirito dell'artista, dovendo esser disorganizzata e poi ricostruita secondo le leggi estetiche individuali; e — derivazione da Mallarmé — l'ermetismo o anche il bizzarro per infonder vita più intensa e *sua* all'opera.

Come quelli che ho citato, per la pittura, questi dogmi per i poeti furono i dogmi dell'estremismo, del cubismo integrale, che ha dato frutti curiosi e intemperanti, ma nulla di grande. L'eccellenza è nata poi, quando si venne ad attenuamenti e a contaminazioni, voluti da un senso di armonia superiore alle scolette e alle teorie, armonia che — presto o tardi — finisce per scaturire in ogni artista di buona tempra..

Così che Max Jacob, Apollinaire non sono cubisti, ma poeti, — come Picasso, Braque son pittori e non pittori cubisti. Ma bisogna pur giustificar l'esistenza dell'etichette: perciò ora andremo in cerca del cubismo nell'opere dei poeti cubisti.

Cominciamo dai capi, cominciamo da un morto: *Apollinaire*.

G. A. de Kostrowisky, nato a Roma da madre polacca e da padre ignoto, educato in un collegio del Principato di Monaco, prima dei 25 anni viaggiò per tutta l'Europa, e prima e dopo i 25 anni viaggiò in tutte le biblioteche, in tutti i libri:

« La chair est triste, hélas; et j'ai lu tous les livres... »

Non fu triste, per Apollinaire, la carne, ma questo verso ci fa ricordar le sue prime poesie, influenzate dal simbolismo e più ancora da Mallarmé, poesie che volevan racchiudere nel verso immensamente polito e miniato — fino a diventar tutto echi, tutto suoni — il narcissismo di moda intorno al 1890. E ancora nell'*orfeismo*, metodo poetico ch'egli volle lanciare e ch'è — per la poesia — quello che son per la pittura certi quadri di Boccioni, ritroviamo il simbolismo, menato all'esasperazione. Perciò il *Cortège d'Orphée* e *Vitam Infundere Amori*, che pur son la parte più lieve del bagaglio poetico di Apollinaire, sono opere preziose: rivelano — ancora incompleto — il volto più interno di quello che è uno dei migliori poeti francesi dei nostri tempi. Volto che — limpido e naturale — scorgiamo negli *Alcools*, dalla purissima *Chanson du mal aimé alle* piccole *suites* renane o a *Zône*: poesie ove — pur avendo raggiunto la concretezza poetica ambita — ritornan gli echi di Verlaine: e son come foglie di tenue spessore, sensibilissime ad ogni dolcezza, a ogni malinconia; Apollinaire, maestro nel gioco dei suoni e dei colori, vi appare come epigono del simbolismo. Quando volle straniarsi e dare al cubismo il proprio contributo, scrisse i *Calligrammes*: schemi poetici rinnovati dal *Coup de Dés* di Mallarmé, tendenza all'impressionalità, ricerca dell'espressione più plastica; ma i « calligrammi » migliori son quelli miniati dal creatore dell'*orfeismo*, profumati ed ebbri di musiche, trascorrenti a gocce sottili e lente, lunghe e gaie, come la pioggia di primavera. Che poi egli abbia fatto opera di cubista nella commedia « surrealista » delle *Mamelles de Tirésias* o nei suoi studii su *Les Peintres cubistes*, che i suoi libri narrativi a fondo esotico od autobiografico *L'Hérésiarque*, *Le Poëte assassiné*, *La femme assise* obbediscan più all'estetica cubista che ad altre, non c'importa: quello che volevamo far notare era il valore non cubista ma simbolista di questo poeta essenzialmente romantico.

Il suo amico delle prime battaglie, *Max Jacob*, s'oppose con tutta la sua rudezza di brètone e la sua ingegnosità di ebreo al sentimento di Apollinaire; chi ha osservato che il carattere predominante di tutta l'arte moderna francese è l'ebraismo, non ha avuto torto, — perciò senza scrupoli possiamo definire Max Jacob vero poeta cubista e vera anima della reazione anti-simbolista. E' lui che nella prefazione al *Cornet à dés* — poesie in prosa scritte dal 1906 al 1914 — spiega per primo l'estetica nuova, e da questa prefazione deriveranno poi tutte le varie espressioni della poesia moderna: in quelle poesie in prosa, e poi in quelle — tutte intese a rappresentare intellettualmente l'inferno — delle *Visions Infernales*, nei Versi del *Laboratoire Central* e dei *Pénitents en maillot rose*, troviamo, dense come frutti e dure sostanziose palpabili, liriche in cui — senza espressione di sentimenti — si cerca, per mezzo di un'attenta costruzione delle frasi, di piazzar nello spazio la poesia e dare ad essa una realtà intrinseca completamente priva di legami con l'autore. Un'arte tutta intellettuale dunque, cerchiale e — attraverso la sua legge di concretezza — gettata sur un piano d'astrazione pericoloso: arte verso cui occorre volgersi con lo spirito, senza permetter che l'istinto si ribelli dinanzi ad un ermetismo logico e coerente alle nuove leggi estetiche.

Ora potrebbe sembrar che — passando dalla poesia alla prosa — Max Jacob abbia imitato il tono, abbia scelto come argomento la realtà nuda, fuor da ogni astrazione: ma sarebbe errato, poichè sia nel *Phanérogame*, romanzetto buffonesco che ricorda Jarry, in cui la caricatura alla Swift, rinnovata e meglio polita, era costruita secondo i metodi cubisti, — sia nei personaggi pieni di vita del *Cinématoma*, di *Filibuth*, de *L'homme de Chair*, scorgiamo i particolari estetici che mostra la sostanza intellettuale di questo scrittore: sostanza cui è inutile opporre le spietate confessioni della *Défense de Tartuffe* o le parodie di *La Côte;* che anch'esse concorrono a individuar meglio il volto del « poeta-clown » del « poeta cinematografico ». — com'è stato chiamato, — che ha saputo crear nuovi schemi poetici e narrativi, derivati dal cubismo, arte della concretezza e dell'intelligenza.

Cubista è stato detto anche *A. Salmon*, forse perchè ne' suoi libri di critica su *La Jeune Peinture française* e su *L'art vivant* ha difeso i pittori cubisti, e perchè in alcune interviste ha dichiarato esser litori cubisti i suoi romanzi *Le Manuscrit trouvé dans une Bouteille* e *Les Archives du club des Onze*. E invece dalle sue imaginose poesie delle *Féeries* e di *Le Calumet* esce l'imagine d'un poeta sedotto dall'abilità parnasiana e dai narcisismi simbolisti, ma che più esattamente si ricollega a certi romantici del 1830, *dandies* e spregiudicati; per questo romanticismo egli s'è volto poi verso le *Tendres Canailles* e i *Monstres Choisis*, verso l'epopea provinciale dell'*Entrepreneur d'illuminations*. Che egli dopo — nell'affresco sanguinoso della Rivoluzione Russa *manité*, in *Peindre*, nel *Saint André*, altri poemi nati da un'equilibrata rivalutazione delle essenze vitali — abbia adottato espressioni e imagini di nuovo stampo non vale a farlo partecipare a un gruppo poetico con cui poco o nulla egli ha in comune.

Meglio si può giustificar la qualifica di cubista appioppata a *Reverdy;* come quella di surrealista, cascatagli addosso ultimamente; e si potrebbe — con eguale esattezza scoprir ch'egli è simbolista, romantico, futurista o totemista. Un poeta sul serio è in qualche modo un vocabolario di « ismi », — Reverdy è poeta sul serio. Si ritrova in lui l'influenza di Max Jacob, — specie nelle poesie in prosa, — di Apollinaire, per certi tentativi ritmici e musicali, ma meglio ancora come un'eco di Maeterlinck e dei poeti del Belgio, « crepuscolari » ma privi di vaghe ironie, di Van Cerberghe per esempio. Le poesie riunite nelle *Epaves du ciel* sono, assai spesso, intensi sguardi dell'anima su sè stessa o negli abissi, modulazioni d'una voce sicura e quasi stupita di cose che ha visto e non vuol ripetere: però manca loro la plasticità, la pienezza, quell'ermetismo di vita che sono in ogni pagina di Max Jacob e in tutte le opere veramente cubiste.

Accanto a questi poeti e acanto a *P. A. Birot*, loro coetaneo, delicato e bislacco in *Triloterie*, poi destramente misterioso in *Cinéma*, discepolo preciso dei maestri cubisti attratto però dallo spettacolo dell'universo e quindi tendente verso il futurismo e la poesia sociale e scientifica di N. Beanduin, l'epigono di René Bhil, — accanto a questi vennero su i giovani, guidati da *Jean Cocteau*. S'è detto ch'egli fosse un altro camaleonte, che tutte le teorie nuove lo seducessero e gli facessero mutar casacca: è falso, poichè una sola ambizione l'ha scosso e convertito, l'ambizione d'essere poeta vivo e nuovo. Sottilissimo indagatore egli ha mostrato in *Carte Blanche*, nel *Secret Professionnel*, tutti gli aspetti della verità sua, ch'è la verità di Max Jacob e di Picasso: fine e non solido, sostanzioso come il primo, delicato e non rude, sicuro come il secondo, inoltre ancora lontano dalla maturità artistica, non potè offrire — nel *Vocabulaire*, in *Poësies*, nel *Cap de Bonne Espérance* — una poesia tagliata a linee nette, ma solo alcuni risultati che mostran buon sangue. Eppure non è errato ascriverlo fra i cubisti, chè tale lo mostran non già *Le grand écart* e *Thomas l'imposteur*, romanzi appassionati ma non ancor puri, ma i suoi tentativi teatrali, da *Le Boeuf sur le Toit* e da *Les Mariés de la Tour Eiffel* altre traduzioni in un atto dell'*Antigone* di Sofocle e del *Romeo e Giulietta* di Shakespeare, tentativi che derivano — in un certo senso — dalla prefazione preposta da Apollinaire a *Les Mamelles de Tirésias* e mirano a instaurare un teatro poetico, in cui la poesia nasca dal gioco teatrale e sia riposta sostanzialmente in esso, e non sia più componimento lirico o epico declamato sur un palcoscenico, mentre potrebbe esser declamato, altrettanto bene, altrove: poesia *di* teatro, non più poesia *a* teatro.

Assieme a lui altri giovani hanno adottato la tecnica e gli ideali cubisti, volgendosi però verso la descrizione lirica del nuovo universo e delle nuove reazioni che animan l'universo, e per quanto ancora — per così dire— lontani dalla maturità, già celebrati: e tutti sentono l'influenza lirica di Max Jacob, in particolar modo quelli che l'erotismo attrae, come *Cendrars* e *Morand*: il primo attento allo spettacolo di *Le Monde Entier* di cui mostra a suo modo, gli aspetti primitivi in *Kodak;* il secondo, nelle *Camps à arc* e in *Feuilles de Température*, interessandosi specialmente a quei fatti politici e umani che sono anche argomento delle sue novelle di *Ouvert la Nuit* e di *Fermé la Nuit*: mentre gli altri, — *Drieu La Rochelle* che s'appassiona pe' problemi morali e sociali della Francia, nel dopoguerra, e li pesa in *Fond de Cantine*, in *Mesure de la France; Paul Dervée*, spettatore mai attonito e mai sazio, le cui *Films* e le cui *Spirales* riescon spesso nel loro intento di far sentire pienamente la disorganizzazione del mondo di oggi; *Ivan Goll*, introduttore — in Francia — dell'espressionismo e poeta fantasmagorico dell'epopea umana di Charlot, — più racchiusi in loro stessi e nel loro sentire, sfuggon meglio alle imitazioni.

Siamo alla fine, ma il quadro non è completo: non perchè ci sian da rimpianger le opinioni dei poetucoli, ma perchè non abbiamo accennato a un cubista di ottima tempra, a *Mac Orlan*, l'avventuroso romanziere del *Chant de l'Equipage* e della *Vénus Internationale*: le sue poesie de *L'inflation Sentimentale* e di *Simone de Monmartre* han rivelato che questo compagno di scapigliatura dei cubisti, scrisse sempre, fin dai primi libri, secondo l'estetica di Max Jacob e di Picasso. Ecco un buon soggetto per un articolo: il cubismo di Mac Orlan.

Affermano che il cubismo è ritorno al classicismo, reazione contro il romanticismo, perchè impone le briglie al sentimento: cubismo e classicismo sembrano due cose che cozzan fra di loro, e si protesta. Ma Einstein non sarà venuto al mondo inutilmente: il cubismo è un classicismo a quattro dimensioni, come i primitivi eran classici a due dimensioni.

NINO FRANK.



PIERO GOBETTI *Direttore responsabile.*

Soc. An. Tip. Ed. « L'ALPINA » - Cuneo.

# IL BARETTI


LA RIVOLUZIONE LIBERALE
Settimanale
Editore PIERO GOBETTI
*Abbonamento annuo L. 20 - Estero L. 30*
*Un numero L. 0,50*

QUINDICINALE EDITORE PIERO GOBETTI TORINO VIA XX SETTEMBRE, 60
ABBONAMENTO Per il 1925 L. 10 Estero L. 15 Sostenitore L. 100 Un numero separato L. 0,50 CONTO CORRENTE POSTALE

Anno II — N. 8 — 10 Maggio 1925






## SURRÉALISME

La parola « Surréalisme » venne escogiteta, anni sono, da Guillaume Apollinaire, a proposito del suo dramma « Les mamelles de Tiresias », per dichiarare certe particolari tendenze poetiche. Egli non ha lasciato spiegazioni esaurienti circa il senso esatto che dava a quel termine; comunque, esso era strettamente poetico, e tendeva a indicare quella frangia di suggestività che aleggia, intorno a talune espressioni artistiche, di là o indipendentemente, dal loro significato intuitivo; si da far pensare a non si sa qual rivelazione di una realtà altra da quella chiaramente espressa. Si pensi, per restare nella tradizione al bizzarro sentimento anteriore a ogni comprensione che suscitano certe sequele di frasi negli appunti di Leopardi « Ombra delle tettoie, Pioggia mattutina del disegno di mio padre, Iride alla levata del sole ») o questa frase di G. Scalvini « Le rovine fanno ombra agli armenti che vanno a sdraiarsi sulle soglie dei Santuari ». La ricerca di effetti di tal genere è essenziale nella poesia detta « moderna ».

Quanto alla parola «surréalisme », essa, dimenticata per un tempo, eccola ora risorta a improvvisa notorietà. Jean Cocteau fu primo, se la memoria non falla, a rievocàrla; comunque, svariate scuole letterarie alla moda di Francia, l'hanno ora presa a prestito per illustrare le loro teorie. Esiste financo (se già non è morto) un gruppo o movimento cattolico, che vede nella rivelazione e nei libri sacri, inarrivabili esempi di « surrealismo ». Nè, su questo capitolo, gli si potrebbe dar torto. Ma quello che ha per davvero messo a rumore il mondo delle lettere, è il « surréalisme » proclamato da André Breton, e che ha trovato tosto consenzienti tutti o quasi i nomi più noti del fu-Dadaismo; e altri giovani e giovanissimi. L'estremismo delle idee, l'ingegno degli scrittori, hanno stupito, urtato, intimidito. Innanzi tutto è interessante come « segno di tempi ».

E' dunque di questo che parleremo.

L'epoca che stiamo vivendo presenta un curioso spettacolo. Si vedono, per un lato, tutti gli spiriti di avidità e d'avventura darsi pazzamente campo, le applicazioni pratiche della scienza, il progresso materiale, eccedere di giorno in giorno ogni previsione, e le filosofie idealistiche, meglio ancora che le materialistiche, accompagnare questo sforzo, glorificare l'attività umana, considerando lo spirito, il reale, o che altro si dica, come in sè giustificantesi, e la confusione del mondo come un gran cantiere dove tutti trovano da fare, e ognuno rappresenta la sua parte; anche senza volerlo e saperlo. Ma ecco, in cotesto trionfo del « razionale concreto » serpeggiare, correre, i più bizzarri brividi di disagio. Ecco, nei paesi più « progrediti » un'atmosfera da millennio, le dottrine teosofiche, le esperienze spiritiche, telepatiche, le fedi nelle virtù taumaturgiche della preghiera, i nuovi messia nelle piazze, le epidemie di suicidi: lo sconcerto creato nelle menti dagli idealismi dissolventi ogni solida credenza nel reale, dalle teorie: relativistiche fisiche, psicologiche, morali, andarsi diffondendo, dilapidando in confuse illazioni giù giù per tutti i corsi e rivoli della « cultura » sino al minuto commercio delle conversazioni da salotto e delle cronache da gazzette. Il « Dadaismo » è stato, di tale disagio, un fenomeno estremo e letterario. Una sfiducia istintiva e irriducibile in tutti i valori sociali, una esasperata coscienza della propria personalità, contradditoria, effimera, eppur risolutamente opponentesi alla immemoriale costituzione del mondo, come sola importante per se medesima: un disgusto di tutti gli scopi proponibili alla propria attività, comicamente inadeguati a cotesta incomprensibile condizione umana: un senso di serietà verso tutte le manifestazioni d'arte o di pensiero che non riflettano tale stato di mente, l'irrisione e lo scherno per tutto quel che sa di grave, di ben assiso, come di chi sia in possesso di una segreta conoscenza la quale tolga ogni valore a tutto ciò che pel mondo ha importanza. Questo stato d'animo non era del resto circoscritto a quei giovani: ma particolare era nel loro atteggiamento un che di gelido e di furente, una intenzione manifesta di « brouiller toutes les cartes » di far dello scandalo per lo scandalo (formula di Louis Aragon) di manifestare insomma in tutti i modi più insultanti il loro reciso non conformismo. Pur tuttavia, essi non rinunciavano a scrivere, ad agitarsi, a far rumore: non solo, come taluni affettano di credere, per smania di notorietà: pur in quell'atteggiamento disperato, una confusa speranza non li disertava, quella di contribuire all'affermazione di uno « spirito moderno » del quale pareva loro sortire le esigenze e l'influsso: di essere, secondo l'immagine di André Breton, un poco simili a cercatori d'oro; i cercatori dell'oro di questo tempo.

Proclamata la fine del movimento Dada, ecco ora dopo qualche anno di dispersione, le medesime tendenze, (e i medesimi nomi) farsi più risolutamente innanzi col « surréalisme » nel quale non è per nulla attenuata, accentuata anzi se possibile, quella volontà di negazione, ma nel medesimo tempo si proclamano nuove direzioni, nuovi positivi sfoghi, a quel disagio e a quell'angoscia; esso si vuol dare anzi per una sorta di universale panacea a cotesto « male dell'esistenza ». « Il ne tient peut-être qu'à nous de jeter sur les mines de l'ancien monde les bases de notre nouveau paradis terrestre... ». Per giungervi, il solo mezzo è di combattere a fondo, di mandare in rovina, la concezione del mondo realistica, latina, che sta alla base della nostra civiltà: civiltà che ha ormai fatto il suo tempo, e non è più che un « bastione della mancanza di fede, della vecchiaia e della viltà ». Il razionalismo, il tomismo, la credenza insomma a un mondo solido e reale, assolutamente distinto da tutti i giochi e le illusioni del pensiero, è nefasta, perchè riduce l'uomo in schiavitù; e per di più affatto arbitraria. Ascoltiamo Goethe, campione di cotesta realtà: « Ogni uomo sano ha la certezza della propria realtà, e di una realtà che gli sta intorno. Senonchè vi è una zona buia del cervello, una zona, nella quale nessun oggetto si viene a riflettere: allo stesso modo che nell'occhio v'è un punto il quale non vede. Se l'uomo troppo a lungo si indugia a porvi attenzione, se vi si sprofonda, egli cade in una malattia dello spirito, gli par d'intravedere cose di un altro mondo, le quali propriamente non sono se non Chimere, cose senza limiti nè forme, angustiose al modo di certi vacui luoghi notturni, e più tenaci che fantasime a perseguire colui che non se ne sviluppa per tempo ». E se invece, dicono i surrealisti, siffatti presentimenti celassero la rivelazione di una totale realtà, della quale il mondo esterno e positivo non è che una delle forme particolari, entro di cui l'umanità è trattenuta come da un maligno incantesimo. Se fosse possibile, volgendole decisamente le spalle, e sprofondandosi in quella « zona buia » trovare la propria liberazione? Questa è l'avventura « surrealista ». « L'âme sans peur s'enfonce dans un pays sans issue, où s'ouvrent des yeux sans larmes. On y va sans but, on y obéit sans colère. On y voit derrierè soi sans se retourner. Je contemple enfin la beauté sans voiles, la terre sans taches, la médaille sans revers. Je n'en suis plus à implorer sans y croire un pardon sans faute... ».

La zona buia diventa una notte, notte traversata di lampi, « la nuit des éclairs ». I *lampi* sono le immagini che, nella sua originaria purezza, lo spirito forma, coll'accostamento impreveduto di termini lontanissimi, immaginari senza tregua creatrici di nuove realtà poetiche. Coteste realtà poetiche non sono illusorie, ma rivelazioni del « funzionamento reale dello spirito » il quale è in contatto, partecipa, di una verità superiore. (E' interessante vedere, in altro campo, il cattolico Max Jacob annunciare alcunchè di simile: « Il vient une èpoque où des hommes nouveaux s'abstrairont des sensation terrestres pour approcher le ciel le plus voisin de nous et des autres. Cette epoque est deja venue».

Siamo dunque giunti alla teoria strettamente poetica del surrealismo. Il linguaggio, dicono costoro è il principale responsabile di quella concezione contro la quale si ribellano. « Les mots sont sujets à se grouper selon des affinité particulières, lesquelles ont generalement pour effet de leur faire recréer à chaque instant le monde sur son vieux modèle. Tout se passe alors comme si une réalité concrête existait en dehors de l'individuel ...». Rompere la logica del discorso, portar la confusione nelle leggi del linguaggio, è dunque necessario. Più precisamente, occorre astrarre affatto dal nostro pensiero cosciente, ridursi in istato di disponibilità assoluta, e lasciar parlar le sirene interiori. La poesia si riduce dunque all'ubbidienza a cotesto « magico dettato ». I più grandi poeti, dicono i surrealisti, non debbono forse a questa attività extra cosciente le loro immagini più rivelatrici?

Non si può negare ai « surrealisti » di aver portato alle conseguenze estreme idee, desideri, preoccupazioni, aleggianti nel tempo nostro: con un semplicismo che non è prova d'ingenuità, bensì del loro fermo volere di non conformismo, di scandalo, di sistematico rovesciamento. Di qui il tono inquisitoriale, le proposizioni rivoltanti. L'amore soltanto, di tutto quel che gli uomini hanno caro, trova grazia presso di loro, come uno dei più sicuri modi che rimangano per evadere, esaltarsi, perdersi. Per, come dice Breton, giungere a essere « celui qui n'a plus d'ombre ».

Tuttavia, di questi ultimi tempi, André Breton, Louis Aragon, gli alfieri del surrealismo, hanno preso a confessarsi con linguaggio più umano. E' uno spettacolo che val la pena d'esser seguito. Limitiamoci ora a rilevare l'alta qualità letteraria dei loro scritti. E citiamo ancora una frase per ciascuno:

«Notre navire emportait tout ce que vous pouvez concevoir de plus à nous, de plus précieux. Nos cris, notre désespoir quand nous sentîmes que tout allait nous manquer, que ce qui pourrait exister détruit à chaque pas ce qui existe, que la solitude de absolue volatilise de proche en proche ce que nous touchons... ». (A. Breton).

« Oh grand Rêve, au matin pâle des édifices, ne quitte plus, attiré par les premiers sophismes de l'aurore ces corniches de craie ou t'accoudant tu mêles tes traits purs et labiles à l'immobilité miraculeuse des Statues! ». (L. Aragon).

ALBERTO ROSSI.

## JAMES JOYCE

« Con la guerra anglo-irlandese, condotta parallelamente alla guerra continentale, una prima fase del Rinascimento letterario finiva. Un'altra incominciava. A Trieste ».

Così Valerio Larbaud, concludendo nella *Nouvelle Revue* l'ultima polemica su Joyce che mi sia venuta sott'occhio: e quel nome di Trieste avventurosamente lanciato nella letteratura irlandese è anche la ragione per cui mi arrischio a parlare di questo tanto difficile scrittore d'Irlanda. Della letteratura irlandese, no, non oserei: ma in verità, da quando ho conosciuto Joyce, non ho mai pensato di poterlo restringere nella letteratura irlandese. Avrei potuto pensarlo quando egli mi era noto soltanto di nome, come un professore di lingua inglese all'Accademia di Commercio di Trieste, per quella restrizione che si suol mettere — prima d'aver torto — alla letteratura dei professori. Ma conosciuto l'uomo, e poi lo scrittore, l'ho sempre trovato congiunto con tutto l'occidentalismo europeo, e non con le epoche dalla storia d'Irlanda. Egli stesso del resto, nel suo cosmopolitismo, non mi sembra aver dato proprio all'elemento irlandese nella letteratura un'eccessiva importanza. Il giovinetto eroe del *Portrait of the artist*, che è poi lui stesso, lascia volentieri altercare i compagni sui primati irlandesi, e accetta l'alterco soltanto sul primato di Newman nella prosa e di Byron nella poesia. Altra cosa è l'aver riconosciuto nell'Irlanda, e più propriamente in Dublino, il solo teatro possibile della sua rappresentazione della vita: qui v'è dell'irlandese invero, e v'é fortemente. Un uomo come lui sempre lontano dalla patria, di là partito a vent'anni, sbarcato a Pola per caso, vissuto dieci anni a Trieste, indi a Zurigo quanto fu lunga la guerra mondiale, rappresentato in un teatro di Monaco prima che riconosciuto nel suo paese natale, avrebbe potuto trasferire su questa o su quella città il suo acuto spirito di osservazione degli uomini e delle atmosfere che essi impregnano di loro: si ricondusse invece con ogni opera d'arte, all'Irlanda, quasi riconoscendola indivisibile dalle sue impressioni prime, più fresche, più midollari, più vicine alle radici della vita, e in essa ricondensando quanto gli era venuto dalla sua esperienza universale. In questo senso fortemente biologico, e non in senso letterario, egli è rimasto irlandese.

In senso letterario egli è oggi *Ulysses*, vale a dire il viaggiatore che ha saputo tutti gli approdi. Ma di questo più tardi. Il fatto è che mentre egli insegnava la lingua inglese a tutta una generazione di triestini (tanto che temeva di non più trovare chi avesse bisogno d'impararla), scriveva a Trieste la maggior parte dei suoi libri pubblicati finora, avendo sempre nel pensiero e negli occhi Dublino. A Trieste furono scritte le novelle *Dubliners*, a Trieste il *Portrait of the artist as a young man*, e qui ancora, tornato Joyce dopo la guerra, un grosso fascio di capitoli d'*Ulysses;* soltanto il dramma *Exiles*, se ben ricordo, fu scritto a Zurigo: tuttavia nulla di triestino in tanta opera letteraria, compiuta nella città dove la giovinezza dell'artista si era maturata per ben dieci anni: tranne qualche sboccato gergo del dialetto di Trieste gettato nel caleidoscopico poliglottismo d'*Ulysses*. La realtà viva era per Joyce rimasta lontana. L'uomo a cui piace ogni luogo di questo mondo dove si trovi bene, cioè che gli lasci un respiro di libertà, aveva conservato la sua indipendenza dal sovrapporsi delle vicissitudini esterne. E non già che rifuggisse dall'accostamento spirituale coi luoghi che l'ospitavano. Trieste gli era oltremodo simpatica. Amava gli italiani e il vino italiano. Leggeva fedelmente le cronache drammatiche di Giovanni Pozza sul *Corriere della sera* e le lodava di molto acume. Ma conservava il senso di distacco del benevolo osservatore straniero, che escludeva ogni assimilazione. Era l'uomo abituato a stare in una nazione senza disdire la sua stanza all'albergo, per quanto ci stesse dieci anni. Perfino quel fenomeno letterario nostrano, il futurismo, che eccitò in lui un interesse più vivo per il tono radicale dei propositi e la taglienza del tratto, non credo violasse in alcun modo la sua indipendenza agnostica, decisa a non lasciarsi infautare.

E dico non credo, perchè se ho conosciuto Joyce, non l'ho conosciuto molto. La prima volta che ho avuto da fare con lui, è stato per avermi egli desiderato consigliere di lingua in alcuni articoli che scriveva per il *Piccolo della Sera*, in italiano. Non ci trovammo discordi che sopra una parola sola: ma aveva ragione lui, e me ne persuase. Scriveva un italiano non molto articolato, ma che non faceva torto al suo ingegno e non intimidiva la sua originalità. Ora, poichè la sua felice natura gli diede modo di impossessarsi così di diciotto lingue, dal greco antico al moderno e dall'arabo al danese, si capisce che la vita delle nazioni dovesse essere vita d'albergo per il suo cervello. Lanciato sopra un'orbita d'universalità, doveva pure avere un centro di riferimenti individuali: ed era questo la sua piccola patria irlandese. Essa stava in mezzo all'Oceano, ma con una straordinaria consistenza di terraferma. Ivi si potevano depositare e saggiare sul vivo degli uomini le esperienze raccolte nel giro del mondo.

Chiesi un giorno a un inglese, quando Joyce era ancora soltanto l'autore del *Portrait of the artist*, che cosa i suoi connazionali specialmente ammirassero in quel bellissimo libro. Egli mi rispose senza esitazione: — 'La prosa. E' nuovo per noi trovare chi scriva senza affettazione con tanta musicalità, con periodi così plastici e di così melodiosa cadenza. — Qualità d'artista insomma; del « giovane artista » che James Joyce affermava e voleva in sè. L'uomo a cui mi ero rivolto non apparteneva alla specie dei critici; incarnava l'intelligenza nella media cultura normale. Non dunque elementi di scandalo per ragioni di sensualità, o per qualche prima sbottata d'immoralismo beffardo o di turpiloquio (rare nella cri-

stallina giovinezza del libro), o per il dibattito del problema religioso, che ha sempre su la mente nordica un'arrabbiata possanza; non dunque elementi di commozione per la squisita sensibilità e la sottile fragranza di tante di quelle note autobiografiche; si nei lettori inglesi il senso dell'artista operante con un nuovo ed arcano magistero di musica. Joyce è infatti un grande amatore della musica, e sopra ogni cosa predilige il canto corale chiesastico. Lo ricordo intonante a sera i temi liturgici, dopo aver vuotato il fiasco di Chianti bianco (dev'esser bianco) nella casa del suo amico toscano Alessandro Francini-Bruni, che divise molte vicende della sua vita e fu il primo a scrivere di lui in Italia. Questa passione per la musica sacra gliela ha messa in cuore la scuola cattolica frequentata fin dall'infanzia, e pur essa tiene ancora il romanziere a sè legato. Non per essa soltanto. Anche per lo spirito disquisitivo, teologico, lo tiene legato; e per la curiosità di ciò che è peccaminoso scoprire nella vita dei sensi; e per la coscienza che nell'esplorazione realistica dell'animo umano è un alcunchè di ribelle: onde la esasperata e desiata voluttà dell'abbandonarvisi. James Joyce ha fatto nel *Portrait* la più bella descrizione dell'inferno che esista nei tempi moderni; ma non è ben certo che egli non creda all'inferno. Non importa che la suggestione cattolica sia sorpassata nello svolgimento mentale, e che il prevalere dell'artista secondo il rito di natura di Melchissedec sia il nucleo dell'autobiografia giovanile: quella suggestione é stata un giorno padrona dell'uomo nel profondo dell'incubatrice gesuitica, ed ha lasciato in lui incancellabili impronte, la si ritrova come reagente su le sensazioni e come disciplina del raziocinio; la si ritrova quando meno si aspetta; la si ritrova anche nella baldoria del vagabondaggio spirituale d'*Ulysses*.

Fra quanti libri strani possiede la letteratura moderna, è *Ulysses* il libro più strano in cui io mi sia mai imbattuto. Dal caos dell'uomo odierno trae un monumento. Monumentale è la sua mole, e nessun libro più di esso è vicino a un poema. Lo spirito beffardo e mefistofelico di Joyce, a un ingenuo lettore che gli chiedeva perchè lo avesse intitolato *Ulysses*, rispondeva, (così mi fu narrato): « E' questo un metodo di lavoro ». Pare una mistificazione feroce; e in fondo non è. Quel libro dall'irregolarità trionfante, che può parere perfino informe, in verità è tessuto con un rigore di metodo del quale i moderni hanno perdúto la pazienza e perfino il desiderio. Se è così vicino ad un poema, ciò accade perchè realmente esso ricalca i passi di un poema, del più bello e più grande di tutti i poemi, l'*Odissea*. Ricalca con l'andatura invertita della parodia; si appoggia al poema omerico, canto per canto, ma per amplificarlo nell'atmosfera parodiante fino a proporzioni enormi, introducendovi come strumenti analitici tutte le forze di conoscimento che sono in possesso della mente umana di questa età. Esso mira come l'*Odissea*, alla totale esperienza dell'uomo, se pur sotto un ostinato riverbero ironico. L'Ulisse classico aveva a quella prova bisogno dell'ampio mare, con i continenti e le isole; all'Ulisse moderno basta una grande città. L'Ulisse classico errava per dieci anni di avventura in avventura, il moderno riassume in un giorno solo tutta la prova: ora per ora: ogni ora un canto. Giacché il moderno ha di ogni minuto molte più cose da dire che non l'antico; la tastiera della sua sensibilità è più ricca di suoni, e l'enciclopedia del suo sapere è più ricca di volumi. Descrivere le ore di un giorno vissuto nel secolo ventesimo significa scrivere un volume di mille pagine. Joyce lo ha fatto. Vi sono ore di risveglio fisico, ore socievoli, ore intellettuali, ore sensuali, ore musicali, ore contemplative, ore dello stomaco ed ore del basso ventre, ore dell'ebrezza, ore della folle fantasia, ore della stanchezza, ore lubriche, ore mareggianti di sogni liquidi, sui quali naviga senza timone il cervello decomposto del sonno. Sono ore variate e immense, chi noti tutto. L'uomo non cessa di credersi saggio, perchè esse variano e tumultuano. Oguno ha il suo canto. Ed ognuna ha il suo stile.

La scomposizione sperimentale (questo demone dell'arte moderna) investe difatti anche quella che pareva la prerogativa inviolabile dell'opera d'arte: l'unità stilistica. Il poema assume deliberatamente, in ogni canto, altri ritmi di stile: gli arcaici e gli ultramoderni, gli accademici e i futuristi, i lirici e i drammatici, i biblici e i popolareschi; infine anche i caotici, senza interpunzioni, senza periodi, senza legamento, quando vuole ritrarre un cervello femminile monologante nel sonno. La vita è un vario concerto; non si può istituire l'unità di registro nel mondo della molteplicità. La creazione artistica non ha i doveri di una filosofia, anche se assorbe frammenti di filosofie nella sua rappresentazione. Il problema della forma, appunto perchè disintegrato continuamente risolvendolo caso per caso, è presente continuamente. Vale a dire il problema essenziale dell'arte. Joyce è un artista. *The portrait of the artist*. La sua rappresentazione del mondo è quella d'un artista. Gli atomi di vita che egli coglie nel suo pellegrinaggio, che egli drammatizza nell'azione incessante degli stimoli nervosi in contrasto, ricevono la forma sensibile della sua imaginazione, ma eccitano questa traendola nella loro indisciplinata fatalità. L'artista crea sè stesso operando. Il ciclo del mondo é il suo ciclo intimo: è un'evocazione turbinosa dalla vasta profondità della sua memoria per possedere l'intero presente. Tutto scorre. Ma nulla sarebbe di questo tutto, se non fosse detto nella forma del linguaggio umano che più ne è compenetrata, che meglio comunica vitalmente con esso.

Da ciò la straordinaria sfaccettatura dello stile multiplo di Joyce nell'*Ulysses*. Tutto il possesso mentale dell'artista gli è elemento di creazione. Come le scienze fisiche e le speculative, la teologia e la biologia, le arti e le letterature, le intuizioni psicologiche e i raziocini matematici, concorrono in tutti i modi, per azione diretta o per imagine, alla sua evidenza rappresentativa, così la ricchezza glottologica che egli ha accumulato in sè gli fornisce la lingua di cui ha bisogno, più ricca di espressioni e di colori. La lode che gli fecero i critici unanimi fu quella di aver esteso in maniera mai pensata il dominio della lingua inglese. Ma egli ha varcato anche questa. Ha introdotto in essa frammenti vividi d'altre lingue, d'altri dialetti, modi incisivi, locuzioni, tessere scintillanti, dalle tante lingue, dalle tante letterature, dalle parlate stesse popolari, che il suo poliglottismo s'è assimilato. Ha preso la vita dove fosse. L'unità linguistica subisce lo stesso trattamento dall'unità stilistica: l'autore non deve farsi pregiudizi; il mosaico non deve rinunciare ad alcuna possibilità di ravvivarsi, l'orchestrazione ad alcuna ricchezza di timbri; enciclopedismo e cosmopolitismo hanno tavolozze ed orchestre più copiose che l'ascetico purismo letterario di razza. Il protagonista del libro è un ebreo, espatriato, curioso e bramoso, mite cittadino fra i dublinesi e cittadino dell'orbe. Stefano Dedalus, il giovine artefice del *Portrait*, non domina più qui in prima persona, ma rimira nell'individuo infinitamente composito lo spettacolo della creazione incessante. Dio, che nelle ultime battute del *Portrait* egli ha invocato a fargli vedere il mondo, lo sbalordisce con la versatilità del mondo in azione.

Accanto a questo panoramico *Ulysses*, dalle proporzioni gigantesche, sembrano minori non solo di dimensioni, ma d'animo, le altre opere precedenti che pure a Joyce hanno dato la fama: le novelle *Dubliners*, il *Portrait of the artist*, il dramma *Exiles*. Esse sono un poco *Tanhëuser* e *Lohengrin* dinanzi alla *Tetralogia*: contengono tutti gli elementi che poi precipiteranno l'uno nell'altro ed efferveranno nella completa espansione. La loro definitività diventa da assoluta relativa allorchè *Ulysses* matura. La sottigliezza psicologica delle novelle e la loro indagine tormentata nei caratteri della razza, il lirismo intelligente del *Portrait*, la impostazione problematica ibseniana di *Exiles*, pervengono ugualmente nella loro esplorazione della vita ad una zona d'intollerabile turbamento, che potrebbe risolversi in un grido d'angoscia o in un fremito di profonda pietà. Sembra che l'autore debba far forza su sè stesso per non squilibrarsi dalla serenità limpida nella quale si spazia. E' la serenità estetica, l'apollineo cielo dal quale l'artista s'immerge nel mondo che vive, e guarda in sè stesso quando in lui é ancora la paziente innocenza del mondo. Questo apollineo cielo ha comunque, per l'uomo del nordico occidente, una lucidità più fredda, una più tagliente trasparenza, che non sia quella della voluttuosa contemplazione estetica nostra. Il perfetto impassibile equilibrio vi diverrebbe avidità a lungo andare. Deve risolversi. Si risolve nell'*Ulysses*, non nel grido d'angoscia o nel fremito di pietà, ma nel senso del sarcasmo e dell'ironico compatimento. Dentro al caos dellavita s'insinua uno spirito bizzarro che ride. Fosforeggiava a tratti, nelle prime opere, malizioso, petulante, acrobatico, tosto represso dall'incantamento su di un volo di rondini o su di una musica d'organo. Nella grande Tragicommedia d'*Ulysses* esso si sprigiona tutto, divenuto organico, pullulante ed irrefrenato, e decide che la commedia prevalga, e sia condotta da un demonio.

SILVIO BENCO.



# Parole intorno a Rivière

Senza una ragione logica e per un periodo di tempo abbastanza lungo il mio scaffale di romanzi francesi ha ospitato l'*Aimée* di Rivière accanto al *Dominique* di Fromentin.

In omaggio alla verità dirò che l'intruso era Fromentin. Probabilmente, un giorno, avendo ripreso il suo volume per riscorrere qualche pagina, l'avevo poi rimesso a posto, senza volermi scomodare, là dove tra gli autori a portata della mia mano — quelli il cui nome principia colla lettera erre, — s'offriva un accoglievole spazio. Ma rimanendo poi serrati l'un contro l'altro, allo stesso modo che le bugne dei palazzi murati a secco si cementano tra di loro, i due volumi hanno finito col cimentarsi nel mio spirito e alla mia insaputa, e col trovarsi una simiglianza, non intrinseca, ma soggetta ai diversi casi che un dopo l'altro mi avevano indotto a scoprirli. E in realtà la mia scoperta di *Dominique*, vecchia di qualche anno, s'apparenta alla mia giovine scoperta di *Aimée*. Allo stesso modo ch'io vivevo persuaso di conoscere Eugène Fromentin attraverso la sua pittura e i suoi *Maitre d'autrefois*, sino a illudermi d'avere assimilato *Dominique* attraverso l'oscuro e pur comodo processo della tradizione, che immette di padre in figlio, per via di sangue, il senso essenziale delle passate civiltà, altrettanto Rivière m'era familiare per quel suo facile e vago nome che ornava la copertina della *Nouvelle Revue Française* al pari d'una sigla preziosa.

Chiedo scusa al benevole lettore se nell'immagine che mi s'era formata spontaneamente e che sta ora per uscirmi dalla penna avvelenata da tutti i dubbi dell'autocritica, si può risentire un pallido accento proustiano; tuttavia non è meno vero che alle nostre generazioni, avide di classicismo ma non dimentiche d'esser cresciute tra le due aure opposte e dolci del romanticismo e dell'impressionismo la parola rivière può affezionarci come la pietra che vorremmo legare nell'oro immaginario del nostro anello.

Costretti a una casa e a una biblioteca tiranniche che ci vietano di correre il mondo e d'obliarci in mezzo a un autentico paesaggio cinese, chi di noi non sogna la casa portatile e tuttavia piena dei ricordi infantili e delle immagini prenatali, e l'inesistente libro dei libri, il famoso *livre de chevet*, possedendo il quale si può salpare serenamente alla scoperta dell'ignoto, o meglio ancora la pietra preziosa e fatata nella cui luce consista ogni somma di sapienza, fatta per calmare tutte le seti quasi terrene, e le più sottili nostalgie dello spirito?

La primaverile apparizione di Madame Arnoux, di tra le pagine del capolavoro flaubertiano, si sposa, nel ricordo che un po' la trasfigura, a un'immagine rivierasca, col suo cappello di paglia e con la sua bellezza inafferrabile, intrisa com'è, nel rapido passaggio, di sole e d'acqua, di gioia leggera e di rameggianti vegetazioni. Che importa se talvolta la rilettura d'una pagina, al cui ricordo noi ci sentiamo trasportare in una regione che si ricrea sempre ugualmente materiata di colore e di musica, ci vorrebbe inchiodare alle più strette conseguenze della sua descrizione, e se non esistono dove noi le rammentiamo le umide frasche tremanti in un pannello amoroso d'acqua e di cielo? Quando un gigante dell'Ottocento francese, come Gustave Flaubert, un artista che si può definire un costruttore per eccellenza, traspira l'incanto medesimo delle pitture d'Auguste Renoir e divenendo un ponte tra il romanticismo e l'impressionismo colora e rende vibranti le proprie architetture di luce impressionista, dimostrando che l'impressionismo segnò, almeno in potenza, il punto più ardente, e commosso, e grande dell'arte francese? A questa rivelazione che l'anima francese fece a sè stessa attraverso Manet, Renoir e Cézanne, anche l'Italia dovrà una schietta gratitudine se, ammirando l'arrivo della sorella latina, e sapendone le ragioni intime, che trascendono ogni e qualsiasi pratica pitturale poichè appartengono allo spirito, si sveglierà cercando di rimontare dall'antica e tuttavia fresca radice della propria tradizione sino a esprimere la sua rinnovata anima moderna. Oggi non ci sia discaro d'offrire una festa d'amore alla Francia, e ci sia concesso di consacrarla in questa sorta di rito commemorativo svolto dinanzi all'arabesco cordiale racchiuso nelle sillabe di Jacques Rivière.

***

Ora Jacques Rivière è scomparso.

Egli ci lascia un preludio di romanziere (*Aimée*), uno di saggista (*Etudes*), uno di scrittore da cui non vuol dissociarsi l'uomo vivente nell'umanità, preoccupato di problemi civili e sociali (*L'Allemand*).

Tre preludi di un'opera probabilmente lontana, poichè Rivière non aveva nessuna caratteristica della precocità.

Albert Thibaudet, in una frettolosa nota scritta all'indomani della sua morte, diceva: « *Le vrai monument de Jacques Rivière c'est la place vide qu'il laisse* ».

E i tre preludi che egli ci lascia sono la sua levigata pietra tombale, la base sostanziosa del suo monumento d'aria.

Prima di Rivière era scomparso in Francia il precocissimo autore del *Diable au corps* e del *Bal du Comte d'Orgel*.

Pubblicando nella N. R. F. la seconda opera di Raymond Radiguet, Rivière, che del miracoloso giovinetto era del resto un ammiratore sincero, s'era chiesto verso quali sviluppi e quali conseguimenti potevano considerarsi naturalmente incamminati i suoi due romanzi. Domanda puramente teorica, dappoichè la morte di un artista ha sempre chiuso e saldato un ciclo, che può dapprima dolere alla giuntura, come una ferita, ma finisce poi col fondersi completamente, e poichè l'energia che occorre a creare un'opera d'arte, sia che appartenga a uno di quegli spiriti temprati d'attenzione e di ragionamento che avanzano in apparenza per graduali conseguenze di altrettanti naturali premesse, sia che si riscontri in creatori caratteristicamente impulsivi, è sempre d'una qualità miracolosa. Ma se la critica di ciò che non potè essere fatto rischia, attraverso le sue necessarie e gratuite supposizioni, di creare il fantasma di un'opera che non poteva essere, dimorando in questo suo sconfinamento, nel più puro teorismo, essa può rifrangersi sull'opera effettivamente esistente aiutandola a illuminarsi e a durare.

E mentre, guardando oltre il *Bal du Comte d'Orgel* noi ci sentiamo come investire dal vento di un vuoto e largo orizzonte, uscendo dalla descritta e concreta città di *Aimée* vediamo che una prospettiva di costruzioni fantastiche la continua, di costruzioni, dico, che si concretano a mano a mano che noi con la fantasia c'inoltriamo ad abitarle.

Come tutti i precoci, Radiguet ci aveva anticipato, magari in miniatura, l'opera della maturità. E la miniatura, in senso generico, del precoce, non ha la brevità o la discrezione delle miniature pittoriche.

Il termine si sottintende nel caso nostro un'accezione tutta morale, chè davvero un tal genere di miniature, e in particolare l'ultima opera di Radiguet, hanno tutto l'èmpito orgoglioso e glorioso della giovinezza.

*Aimée* di Rivière, descrivendo il caso di un giovine timido e sensibile, innamorato della moglie e delle donne, e in cui l'immagine della moglie si vela a un tratto pur senza scomparire, ma così da vagamente indurlo nel cerchio di un altro amore che si dissolverà poi, senz'essere stato consumato, in una atmosfera di sogno, è invece, come si è detto, un saggio, un preludio.

Il fatto a cui Jacques Rivière s'è ispirato non poteva comprendere tutta la vita d'un uomo ma doveva riflettere, necessariamente un'« educazione sentimentale ».

Al suo cospetto i romanzi di Radiguet appaiono romanzi d'azione. Ed ecco Rivière confondersi quasi affettuosamente accanto alle pagine di *Dominique* e specialmente alle prime, dove le fucilate dei giorni di caccia detonano entro gli stupefatti giorni dell'estate, e dalle quali esala, come un'onda lenta di profumo, il senso di certe domeniche rurali.

Ma in Rivière il dramma umano è più sciolto ed essenziale. Le figure non si disegnano e non si sfumano su nessun paesaggio fronzuto, e nemmeno sopr'uno di quei cieli golosi che le appassionano e le suggono, e ne fanno parte di loro stessi. Le figure di Jacques Rivière fioriscono alla luce di nitidi interni ed è ammirevole come in un segno solo, realistico e leggero, i profili esprimano non solo la loro intima grazia, ma anche il riflesso del particolare amore nelle possibilità del quale un altro li concepisce e li scorge.

« *Elle était assise à la même table que moi, et lisait; son profil se dessinait à contre-jour...* ».

Tale l'apparizione di Marta, la donna che doveva diventare la sposa di François, innamorandolo dapprima, senza ch'egli se ne renda conto, per quella sua aria d'ineffabile castità.

Infatti: « *Rien dans ce profil ne me menacait...* ».

Mentre prima: « *chaque femme que je suivais si seulement elle avait pu se doter de la tempête qu'elle traînait dans son sillage?* ».

Abbiamo parlato, a proposito dell'opera di Rivière, d'un'immaginaria città, con un'aspirazione largamente simbolica chè, se di città si può discorrere a proposito di Rivière, non si pensa davvero a un fittame di popolo o di costruzioni. Scorrendo *Aimée* ci troviamo in un ben esiguo e calmo dominio, dove possiamo ricordare in pace la fama di questo autore, quella che ci aveva già raggiunto quando ancora dovevamo scoprire la sostanza dell'opera sua e fantasticavamo sulle sillabe del suo nome.

Siamo legati alla meraviglia delle cose ch'egli ci descrive, e a quella loro intrinseca immaturità, che però, in sè stessa, non è meno riposata e perfetta.

C'era, in Rivière, un ragionatore assiduo e conclusivo, un temperamento d'uomo ordinato, senz'affanni scomposti, religiosamente fiducioso che l'avvenire sarebbe bastato al concretamento del suo sogno d'arte. In questa sua fiducia — e il suo romanzo lo dimostra — Rivière ebbe ragione, e il suo passato suppone un avvenire palese e presente, seppure non se ne abbiano materiali testimonianze.

Rivière era un artista a maturazione lenta, ma *era*, poichè aveva avuto tuttavia il tempo di affermare i principali caratteri della sua personalità in isviluppo, e la morte, strappandolo, non può fare ch'egli non sia stato.

Egli è, dunque, completamente, in un preludio che assume veste e calore di opera completa, senza perdere la sua lirica caratteristica di precedere a qualche cosa, talchè la fantasmica città che si concreta ogni qual volta uno spirito fornito di senso critico si ponga a considerare i riflessi proiettati da *Aimée*, è vera, inseparabile dal suo breve volume.

RAFFAELLO FRANCHI.

L'ottocento francese.

# Il problema romantico

Non si potrebbe intendere il profondo travaglio della poesia francese dell'Ottocento senza riporre in termini precisi il problema delle sue origini.

Se si dovesse accogliere la prospettiva d'uso che vede il romanticismo francese risolversi, dopo una torbida decadenza, nel simbolismo, affermare cioè uno sviluppo Hugo-Mallarmé, il processo della poesia francese di tutto un secolo sarebbe da giudicare un'assurda involuzione.

Conclusione che naturalmente può far comodo a tutti coloro che amano semplificare la storia e riprovare per dippiù la loro incapacità a comprendere il nostro tempo che non è saltato fuori dalle accademie e non si fa facile secondo i nostri bisogni.

Infatti è diffusa opinione che Victor Hugo, al centro della generazione del 1830, abbia impersonato e risolto il romanticismo francese.

Non si ha difficoltà a concedere che l'Hugo abbia, a suo modo, impostato e risolto un problema, ma sul significato di questo resta ancora da intenderci.

Hugo credeva di far riconoscere una nuova tavola di valori estetici, perchè affermava la massima libertà dell'artista; ma, in realtà, egli non affermava che una vaga libertà dell'arte, spezzando l'unità dell'oggetto di essa. Non si ha più un oggetto, ma due: il bello e il brutto, il grazioso e il grottesco; e l'arte diventa il contrasto di essi, la loro antitesi: soluzione che quindi coincide con l'aspetto più caratteristico dello stile dell'Hugo.

All'idoleggiamento apollineo dell' oggetto — che è l'atteggiamento classico, e l'eredità del Rinascimento — si oppone sotto l'influsso inglese (l'Hugo scrisse un significativo quanto inconcludente saggio su Shakespeare) il *bello orrido*. Ma il classicismo non si era esaurito in una questione di contenuto, nè aveva limitato questo, ed investiva — come espressione come ideale di misura e d'armonia. — *tutto l'oggetto*. Il romanticismo non riesce a contrapporsi ad esso e si lega ad una catena di derivazioni (si conoscono, in quel tempo, certi nomi divenuti popolari in Italia: Ossian, Swift, Richardson, Sterne, Young ecc.), nelle quali non si trovava un segno di civiltà e di universalità che potessero diventare europee.

La rivoluzione dell'Hugo era una rivoluzione rettorica e linguistica; dietro questi limiti può essere intesa. Essa, dunque, non poteva che identificarsi con lui e agire come influsso. E in questo senso operò notevolmente.

Questa è la ragione, per cui, scoperte subito l'inconsistenza ideale del romanticismo e la menzogna delle sue affermazioni di libertà (che doveva essere affermazione di pura liricità e fu, invece, orgia di moralismo), e rivelata l'identificazione romanticismo - Hugo (« le romantisme, scrisse Leconte de Lisle, è « un art de seconde main, hybride et incohérent... comédie bruyante jouée au profit d'une autolâtrie d'emprunt »), liquidato, cioè, criticamente il trucco, l'Hugo restò in piedi e il suo influsso continuò a farsi sentire anche sui suoi oppositori (è il caso di Leconte de Lisle).

Il semplicismo della sua filosofia e del suo stile era rivelato dai suoi ultimi libri in una forma autocritica. L'aneddotismo iperbolico de *La légende des siècles* culminava in un profetismo grossolano o si banalizzava ne *L'art d'être grand-père;* nel *Pape* o nell'*Ave* il gioco delle antitesi, diventato concettismo, era spinto a tal punto da diventare involontariamente umoristico. L'egocentrismo dell'Hugo non è un'affermazione di soggettivismo, ma il corollario di un oggettivismo incapace di farsi epica e dissolto nell'empirismo; egoistico, dunque.

Il romanticismo francese è una degenerazione oratoria dell'illuminismo, il quale attraverso Stendhal si faceva qualità europea, ed elevava la grazia francese a finezza di spirito. La cornice romantica (cioè, pittoresca) in Stendhal non sfugge nemmeno essa a quel gusto di realismo psicologico che la scrittura sobria e precisa illumina tutto. Egli è veramente l'ultimo classico d'istinto, per il quale la realtà non sia malizia o sforzo.

Il Flaubert che vorrà ritentare l'esperimento stendhaliano, testimonierà l'impossibilità di attingere l'ideale classico come proposito. Il Flaubert non ha più cognizione concreta dell'oggettivismo dello Stendhal, pel quale il mondo non esclude lo scrittore, ma per cui anzi lo scrittore è nell'oggetto, e al centro di esso e ne è il motore.

Flaubert esclude sè dal suo mondo e si contrappone ad esso. Sono i due « bonshommes », di cui parla in una sua lettera, il lirico « épris de guelades » e il realista « qui aime à accuser le petit fait aussi puissament que le grand ». E' l'oggettivismo come stile. Non si può ripensare senza amore a questo scrittore tormentato da un tragico bisogno di disciplina, e sacrificante sè ad essa. Perchè la *Correspondance* vale in blocco tutta l'opera di Flaubert. Lo scrittore non è un mezzo: Flaubert si è considerato e, purtroppo, realizzato come *strumento* per delle rappresentazioni, la cui lucidità non esclude la miseria della banalità.

* * *

La fortuna del romanticismo fu fondata sull'equivoco dell'affermazione della libertà dell'arte. Ma neppure in Germania si giunse a ciò. Il Baudelaire, tuttavia, mostrò di credervi in un primo momento.

« La France aime le mythe, la morale, le rébus; ou, pour mieux dire, pays de raisonnement, elle aime l'effort de l'esprit. C'est surtout l'école romantique qui a reagi contre les tendances raisonnables et qui a fait prevaloir la gloire de l'art pur... de l'art pour l'art» (*L'art philosophique*).

Ma il romanticismo era Hugo. E l'Hugo non era uomo da veder queste cose: troppo semplice, egli era « appuyé sur une sagesse abrégée, faite de quelques axiomes irréfutables » (*Victor Hugo*). Tutta la sua opera, dal punto di vista lirico, non offre che qualche breve riposo; essa è orgiasticamente visiva e plastica; manca di ogni interiorità.

*La légende des siècles* appariva ai contemporanei un'opera gigantesca, ma il Baudelaire avvertiva l'ibrido volontaristico della concezione, la sua epicità puramente decorativa, il suo larvato moralismo. La lingua francese sembrava rifusa interamente: un nuovo tipo di orchestrazione sinfonica. Ma l'affermazione dell'arte pura restava un pio desiderio del Baudelaire. Questi se ne accorse quando si pubblicarono i *Misérables*: il suo elogio di questo libro assume talvolta un tono inconsapevolmente ironico. Esso era la negazione di quella disciplina, alla quale dobbiamo *Les fleurs du mal*.

Si tratta di due mentalità opposte.

« Tant qu'il existera, par le fait des lois et des moeurs, une damnation sociale créant artificiellement, en pleine civilisation, des enfers... tant qu'il y aura sur la terre ignorance et misère..» dice l'Hugo in testa ai *Misérables*.

« Tant que... — esclama Baudelaire — Hélas! autant dire TOUJOURS! ».

Ma qui il Baudelaire che tracciando un profilo dell'Hugo si era preoccupato di dissimularne il carattere moralistico, è costretto a rivelarlo: anzi a definirlo *ossessione*. Tutto l'Hugo converge nella predicazione umanitaria. I *Misérables* sono un « livre de charité, c'est-à-dire un livre fait pour exciter, pour provoquer l'exprit de charité; c'est un livre interrogant, posant des cas de complexité sociale... disant à la conscience du lecteur: « Eh bien? Qu'en pensez-vous? Que concuez-vous? ».

Quanto alla sostanza, le intenzioni di costruire un'epopea erano sboccate in quella decadenza del classicismo che è la negazione dell'individualità della creazione artistica.

« Hamlet, ce n'est pas un homme, c'est l'Homne » — aveva detto Hugo nella prefazione di *Marie Tudor*. — « Dégager perpétuellement le grand à travers le vrai, le vrai à travers le grand. tel est donc... le but du poéte au théâtre ».

*L'illustre autore* — questo è evidente, dice il Baudelaire — ha voluto nei *Misérables* creare delle astrazioni viventi, delle figure ideali, di cui ciascuna, rappresentando uno dei tipi necessari allo sviluppo della sua tesi, fosse elevata ad altezza epica... In questo romanzo costruito come un poema ogni personaggio non è *eccezione* se non per la maniera iperbolica, di cui rappresenta una generalità.

Il Baudelaire che in un primo momento ha creduto di poter attribuire al romanticismo, e quindi principalmente all'Hugo, le sue stesse idee estetiche, frutto d'una personale esperienza, deve nettamente ricredersi e porsi come opposizione a quell'« epoca disordinata ».

Infine che cosa aveva affermato cotesta epoca di ardente effusione, quale era stata la sua bandiera? « La poesia del cuore ». Ma il sentimento praticistico della vita è nocivo, dice risolutamente il Baudelaire, alla poesia. Il sentimento lirico, « la sensibilità dell'immaginazione » è d'un'altra natura: « elle sait choisir, juger, comparer, fuir ceci, recher̈cher cela, rapidement spontanément. C' est de cette sensibilité, qui s'appelle généralement le goût, que nous tirons la puissance d'éviter le *mal* et de chercher le *bien* en matière poètique. Quant à l'honnêteté de coeur, une politesse vulgaire nous commande de supposer que tous les hommes, *même les poètes*, la possèdent. Que le poète croie ou ne croie pas qu'il soit nécessaire de donner à ses travaux le fondament d'une vie pure et correcte, cela ne relève que de son confesseur ou des tribunaux... » (*Théophile Cauthier*).

Dopo aver letto *les Fleurs du mal*, Hugo diceva al Baudelaire che egli aveva dotato il cielo dell'arte di non so qual saggio macabro; che aveva creato un brivido nuovo. Romanticismo, anche questo, a suo parere: il genere macabro.

Ma — opponeva il Baudelaire — uno dei privilegi prodigiosi dell'arte consiste in questo, che « l'horrible, artistement exprimé devienne beauté, et que la douleur, rythmée et cadencée, remplisse l'exprit d'une joie calme ». (*Ibidem*).

Non esiste in arte nè un brutto nè un bello, e l'oggetto si purifica nell'espressione.

* * *

Non si vede, dunque, come sull'Hugo possa fondarsi un romanticismo: anche, se si vuole, quel romanticismo che si vuol fare astratta categoria del patetico o, per dirlo con Nietzsche, del dionisiaco in opposizione all'elemento apollineo che esprimerebbe la definitezza, nella quale si compone e redime il tumulto psicologico del lirismo.

Ma non si può dimenticare, e non si fa certo una scoperta, che il romanticismo è una filosofia: un momento particolare definito nella storia del pensiero. Il vero manifesto del romanticismo bisogna andare a cercarlo in Fichte: in lui il problema della libertà coincide con l'affermazione del soggetto, come principio, onde si genera l'oggetto; e si spezza il monadismo individualistico che era stato il dono del Rinascimento. Il soggetto è l'universalità nel quale l'individuo si trova: ma nello stesso tempo esso perde il mondo, a riconquistare il quale aveva tanto combattuto. Il soggetto è un circolo, nel quale resta dunque imprigionato tutto quello che in esso si generi; e il non io è il limite della conoscenza e da essa resta escluso. In realtà non può porre come oggetto altro che se stesso: e quivi attingere l'assoluto.

Ecco perchè Novalis non fa differenza tra poesia e realtà e può risolvere tutta la realtà nella fantasia, affermando che questa può costruirsi una dottrina attraverso una fisica, la quale realizzerebbe più pienamente l'ideale scientifico.

Per intendere ciò, è necessario risalire al movimento mistico tedesco del medioevo, e di qui via via attraverso il filone neoplatonico-plotiniano, che ne è la sostanza, e particolari movimenti come il Pietismo e la sua opposizione all'illuminismo, sboccare nell'idealismo magico del Novalis, nel misticismo di Jacopo Böhme e nell'idealismo estetico dello Schelling.

Questo è il romanticismo come movimento sentimentale: ed offre il contrassegno di una sensibilità metafisica che è del tutto opposta alla sensibilità mediocremente patetica della sua caricatura francese; ed evidentemente non si può istituire altro rapporto tra certi aspetti vagamente simiglianti, tra, poniamo, la manìa del suicidio, diffusa in quel tempo, per tedio della vita, in cui il De Gourmont vedeva uno dei tratti generali della sensibilità romantica, e l'altra religiosa conciliazione con la morte, che è il frutto dell'orientamento decisamente ed esplicitamente cattolico del Novalis e di Federico Schlegel nell' ultima fase del loro pensiero.

Come filosofia il romanticismo tedesco non s'intende senza Kant: nella Ragion kantiana è la confutazione del razionalismo del secolo XVIII.

Per altro, l'opposizione tra classicismo e romanticismo nòn è, in Germania, un artifizio; perchè il classicismo tedesco, ponendo una perfezione ellenica come antecedente la complessità dello spirito moderno e quindi come « primitività », aveva idoleggiato in essa uno stato di natura che surrogava quello un po' grossolano del Rousseau.

Tutto il problema mistico (che ora si va riprendendo in molte parti di quarta mano) della risoluzione del mondo nel soggetto, e la filosofia della natura, romantica, sfociata in una natura come sistema di idee in Hegel, hanno la loro spiegazione nella tendenza disperatamente soggettivistica del romanticismo tedesco e nel suo concludersi solipsistico. L'ironia è una scintilla che deve fatalmente sprizzare dall'urto di questo mondo che vuole uscire dalla solitudine interiore, con l'oggetto che non può ridurre a sè.

* * *

Del movimento tedesco, il romanticismo francese non ebbe neppur cognizione.

Il libro della de Staël è un'eccezione, e può costituire una ragione di equivoco: esso non fu inteso se non nei particolari, e il suo fondo d'informazioni, ch'eran poi informazioni giornalistiche, restò inaccessibile alla costellazione degli scapigliati parigini.

Un po' più tardi a Parigi penetrarono il vecchio Hoffmann ed il giovane Goethe: ma essi non sono che l'aspetto meno sostanzialmente romantico che potesse varcare il confine tedesco.

Per altro la letteratura francese ha una tradizione di spirito e di finezza psicologica: Montaigne, La Rochefoucauld, La Bruyère, Fontenelle, Vauvenargues, Chamfort, — citiamo dei nomi per indicare un orientamento complessivo, — una tradizione illuministica, e in essa s'intende Stendhal.

Ma la tradizione letteraria era troppo arida, classicistica, accademica, umanistica di riflesso.

Il Rinascimento francese ha cristallizzato il suo carattere scolastico e la sua mediocrità in ùn verso pedestre e discorsivo: l'alessandrino, espressione di gravità stilistica e di scarsa felicità creativa, sia nell'asciuttezza stanca di Malherbe e nell'eloquio oratorio di Corneille o nella verve prosaica di Molière.

Il miracolo di cotesta tradizione è Racine, e i francesi lo citano con orgoglio. Egli è uno scrittore di scarsa genialità, il quale ha realizzato, in virtù appunto della limitatezza dei suoi mezzi, un'arte che è frutto di abilità, di grazia e di misura.

Queste sono le premesse logiche di un Lamartine o di un De Musset.

Hugo scoppia in questo clima arcadico, nel quale l'ultima voce gracile e delicata, e intonata su Racine, era stata quella dello Chénier, e manda in frantumi il vecchio mondo formale.

Ma di una tradizione si può trarre più profitto a continuarla che a spezzarla senza avere un sistema organico che rinnovi prodigi come quelli avveratisi all'inizio delle grandi letterature moderne. L'illuminismo tramontando degenera nel pathos pseudo-romantico.

Non è avvenuto niente di straordinario. Qualcuno dei motivi secondari del romanticismo tedesco, in parte fraintesi, — il brutto come motivo d'arte, l'ironia in un senso che non è metafisico ma che rientra nel gusto pirotecnico delle antitesi victorhughiane ecc., — è penetrato nel mondo accademico francese e vi si istalla ufficialmente.

Ma restiamo in una poesia priva di liricità perchè estranea all'interiorità creatrice della coscienza; e dagli astri che girano intorno ad Hugo: dal Gauthier, dal Banville, scaturisce immediatamente la conferma: il Parnaso.

I *Trophées* sono l'indicazione precisa di una linea Hugo-Leconte de Lisle sboccata nel Parnaso. Il disegno di essi ricalca in molte parti la *Légende des siècles*, con un senso di scrupolo storico e di nettezza stilistica che son la particolarità dei *Poèmes barbares*: ma quel mondo disordinato e apocalittico, nella sua preziosa e squisitamente plastica dell'Hérédia si è chiuso nella cornice smilza e significativa, del sonetto. Era il tentativo di Gauthier negli *Emaux et Cameaux*, a cui i tempi non concedevano quella nitidezza di composizione, che esigeva un certo riposo del torbido miscuglio verbale hughiano.

Naturalmente le intenzioni epiche dell'Hugo, in questo gusto del cesello, si riducono alle proporzioni di un vaso antico delicatamente evocato, d'una vetrata medioevale o d'una medaglia siciliana. Questo Cellini della poesia è la massima gloria del Parnaso ed era la sola sua possibilità.

Tutto l'altro romanticismo, quella maniera patetica che affiora nel De Musset, debitamente moralizzata da Dumas figlio, sfocerà nell'appendice, in prosa o in versi, di François Coppée, (così come l'epopea drammatica, convogliato Hugo e Dumas père, andrà poi a finire in Rostand).

Forse avrebbe potuto comporsi in un piccolo mondo lirico-borghese in Sully Prudhomme, ma l'autore del *Vase brisé* ambì la gloria di Lucrezio: precipizio dal quale non potè sollevarsi.

L'oggettivismo che è giunto alla sua maturità deve dissolversi nella decadenza che ne trae le estreme conseguenze. Questa è l'esperienza successiva al Parnaso, che si gonfierà d'altri contributi.

Non potevan vàlere gli sforzi del Flaubert. Andate in campagna, egli consigliava al giovine Maupassant, a guardare un albero fino a che esso non vi paia diverso da tutti gli altri alberi e, tornato a casa, raccontate in cento righe quel che avete veduto. Tutto ciò era lo sforzo di una disciplina nel mondo degli oggetti, disordinato dall'Hugo; e non poteva dar altro che una letteratura perfetta, con quel che essa importa di pedantesco e di antilirico.

L'insegnamento valeva per i fratelli Goncourt, i quali appunto ci documentarono nel loro capolavoro (*Le Journal*) questa ricerca d'una pura forma nel romanzo « un seul style, bien personnel, bien Goncourt ». Di qui la loro passione per la pittura e la loro durezza.

« Nous avons toujours préféré la phrase et l'expression qui émoussaient et académisaient le moins le vif de nos sentations, la fierté de nos idées ». Anzi, che accademizzassero il più possibile! E la loro inclinazione a quel naturalismo che preferiva la clinica dell'amore (secondo una loro confessione nella prefazione a *Germinie Lacerteux*) alla vita integrale, rivelava il perdurare del genere macabro messo in onore dal romanticismo.

Poco significano le loro proteste di voler fare della storia, come quella dello Zola di voler fare della scienza: la verità è che essi eran presi di romanticismo sino alle ossa, ed espressione reale d'una degenerazione.

Zola confessa e lamenta « d'être né au confluent d'Hugo et de Balzac ». Sandouz nell'*Oeuvre* dice:

« Oui, notre génération a trempé jusqu'au ventre dans le romanticisme et nous avons eu beau nous débarbouiller, prendre des bains de réalité violente, la tache s'entête ».

L'oggettivismo si pone come precetto di realismo.

Ora, eccolo frantumarsi nelle semplificazioni epigrammatiche di Jules Renard o purificarsi in Maupassant. Col Maupassant ne siamo già fuori. Il pessimismo brutale di Zola diventa un pessimismo psicologico ed un'evasione lirica.

A questo punto il romanticismo, con caratteri idealistici ben definiti e inconfondibili, è maturo per porsi, fuori dell'equivoco del 1830 trascinato lungamente, il problema d'una nuova generazione.

La sazietà del *des Esseintes* dell'*A rebour* di Huysmann è rappresentativa di una cultura. Essa ha proprio bisogno di chiudersi in una casa ovattata per negare il mondo esterno o di rifugiarsi in un convento.

Il romanticismo francese, corollario tardivo di questa lunga esperienza, prende, come vedremo, il nome di simbolismo.

LUCA PIGNATO.

Letteratura inglese

# RUPERT BROOKE

« Scomparve — scrisse di Rupert Brooke Winston Churchill durante la guerra — gioioso, versatile, senza paura, modellato con classica simmetria d'anima e di corpo... La sua voce armoniosa fu soffocata d'un colpo; di essa non rimase che l'eco e la musica: ma essi non morranno ».

Safe shall be my going.
Secretly armed against all death's endeavour;
Safe though all safety's lost; safe where men fall;
And if these poor limbs die, safest of all.

Nei suoi versi c'è spesso una cerebralità evidente, una struttura raffinata, caratterizzata talora (nella prima produzione), da accenni che rivelano certo influsso francese alla Verlaine (« I'd Watched the sorrow of the evening sky... »), accoppiato al culto, professato verso i vent'anni, della letteratura « ninetyish » — Pater, Wilde e Dowson. Di questo suo « decadentismo » si rise — e ne rise anche lui — ma un'ombra gli rimase; se per decadentismo almeno s'intende certa ricercata fusione dell'elemento romantico colla raffinata preziosità della cesellatura e del suono.

Ma accanto a tale ombra — che nei suoi componimenti posteriori s'attenua per una più fusa ricchezza — la vena spontanea, lirica, soverchia subito le impressioni di preziosità; è un Brooke di giovinezza, di entusiasmo, di sensibilità e di passione. Riso, pianto, amore, dolore, humour — desiderio: versi luminosi, sensibili, ora trionfanti di colore in sonetti illuminati come figure di messali — ora pacati in piane andature classicheggianti — ora brevi, spezzati, incalzanti, in canzoni improvvise zampillate dal più rosso cuore del poeta: come quell'indimenticabile Rima di Grantchester, cantata a gola piena in un'ora di nostalgia.

La mescolanza e la varietà degli elementi nell'arte del Brooke non tolgono l'equilibrio all'insieme, che rimane in prevalenza classico di linea e di tendenza. Audace finchè si vuole, rimbaudiano anche, come nel criticato sonetto « A Channel Crossing », (una ragazzata per « épater le bourgeois »), l'educazione ricevuta, il culto dei modelli del passato, gli concedono una linea che non di rado in certi sonetti come *The Soldier* ricorda il Keats più genuino. Curiosa quindi riesce l'apparente antipatia di Rupert per il cantore d'Endimione, che in una lettera scritta da Figi, nel Pacifico, dov'era andato sulle orme di Stevenson, definisce « sciropposo ». « Sciropposo? » Meno agile, meno nervoso, meno moderno certo del biondo poeta di Rugby; che però non si rendeva conto di essergli assai vicino anche nelle sue audacie moderniste.

Come Keats, Rupert ha il culto della Bellezza in senso mistico con toni entusiastici. « Che cos'è il pessimismo? — scriveva da Rugby nel 1910 all'amico Keeling. « Io, per quel che mi riguarda... sento in me stesso un irrompente senso di antipessimismo. Il rimedio (per il pessimismo)... è il Misticismo, o la Vita, non so bene.

E spiega il suo concetto:

« Esso consiste nel considerare la gente e le cose per sè stesse... Sento lo straordinario valore e importanza di tutte le persone che incontro, e di quasi tutto ciò che vedo... M'aggiro per i luoghi, seggo in un treno, e vedo dovunque la gloria e la bellezza essenziale della gente che mi circonda. Posso osservare per esempio un sudicio mercante attempato per delle ore — e amare tutte le sudice rughe sudorose del suo mento, e ogni bottone della sua giacca piena di frittelle... Vi dico che un gottoso mercante di Birmingham è splendido, desiderabile, immortale..»

E poco oltre:

« Mezz'ora di vagabondaggio per una strada, un paese o una stazione ferroviaria rivelano tanta Bellezza che non è possibile non sentirsi irrompere nell'anima un travolgente senso di gioia... ».

Rupert ama le cose con un fervore e una semplicità infantile. Il mondo è meraviglioso. Il sole, i profumi, le luci, i sentori, i campi ed il cielo sono affascinanti. Spicca dall'albero della vita il turgido frutto — e lo addenta ridendo, come un ragazzo, senza sensualità. Una delle sue poesie più tipiche — « The Great Lover » — parla di tutto ciò che egli ama:

« I have been so great a lover: filled my days
« So proudly with the Splendour of Love's praise;

e il lungo elenco di cose che segue rivela tutta una gamma di sensibilità: come una chitarra dalle mille corde, percosse tutte insieme ed ognuna vibrante d'una musica e d'una vita diversa.

Rupert ama

La rùvida crosta d'un pane amico — Cibi dai molti sapori — Arcobaleni — L'azzurro fumo amaro del legno — Gocce radiose di piova nella frescura dei fiori... — Le lisce fresche lenzuola che allontanano i pensieri — Il bacio maschio e ruvido delle coperte — Legni granulosi — ... Nuvole ammassate — La fredda bellezza d'una macchina — Il ristoro dell'acqua bollente — Pellicce al tatto — Il buon odore dei vecchi abiti.

Buche nel suolo — Voci cantanti — Dolore del corpo subito lenito... — Sabbie ferme — La fredda gravità del ferro — ... Il sonno — Luoghi elevati... — Querce — Bacchette scortecciate di fresco — Pozze d'acqua luminosa fra l'erba...

***

La sua vita fu chiara e cordiale. Nato a Rugby nel 1887 ebbe una fanciullezza felice, in ambiente schietto e studioso (suo padre era insegnante del luogo), fra i libri e i giochi atletici. Era entusiasta, esuberante, pieno di vita e di gaiezza; aveva un culto per gli amici, di cui si formò una cerchia elettissima.

Nel 1906 lasciò Rugby per Cambridge dove compì gli studi con frequenti intermezzi e scappate alla vicina « home » di Grantchester (« The old Vicarage »). Nel 1911 pubblicò i primi *Poems*, variamenti accolti dalla critica. Nello stesso anno viaggiò nel Continente — Francia, Germania e Italia — tornando in patria nell'ottobre. Dappertutto dove si recava scriveva agli amici lettere che accoppiano al calore e all'entusiasmo uno stile incisivo. Tornato dal viaggio continentale nel tardo autunno 1911, trova l'« Old Vicarage » un po' freddo; e scrive a un amico: « Il giardino è immensamente autunnale, triste, misterioso, angusto... Lungo i suoi sentieri mi sento come una mosca su una partitura della Quinta Sinfonia ».

Nel maggio 1913 salpa per New-York, il Canada, Vancouver, San Francisco e il Pacifico, in un viaggio che doveva durare oltre un anno. E' questa la parentesi dei Mari del Sud — Honolulu, Samoa, le isole Figi — a cui appartiene la sua più significativa produzione poetica, *Retrospect*, e *The great Lover*.

Fu una parentesi meravigliosa della sua vita. Le sue lettere rivelano quanto egli subisse il fascino delle isole profumate ed esotiche care allo Stevenson. In taluni luoghi — come a Tahiti — si fermò parecchi mesi. « L'Europa s'allontana da me in modo da far spavento » scriveva da Tahiti. « Ho trovato il più meraviglioso luogo del mondo per lavorare e per vivere: una spaziosa veranda su una cerula laguna — una banchina di legno su un'acqua chiara e profonda pei tuffi — e pesci colorati che ti nuotan fra le dita dei piedi... Barche e canoe, fiumi, pesca alla lenza e alla rete — e un cibo ideale: strana pescagione e legumi deliziosi... ».

Il distacco da Tahiti per il ritorno fu una pena. « ... Fu solo ieri... pensando che avevo lasciato per sempre dietro di me la Croce del Sud... che mi resi conto che m'allontanavo per sempre dalla delicatezza, dalla bellezza e dalla bontà di questa gente; dall'odor delle lagune, dallo scarlatto dei « flamboyants » tropicali, e dal bianco e dall'oro di altri fiori...; mi resi conto che tornavo verso l'America piena di rudezze, di cose repellenti, di gente brutta, di civiltà e di corruzione... ».

Nel giugno 1914 era di ritorno in patria; e nell'autunno combatteva già in Belgio colle truppe inglesi. Tornato in Inghilterra agli inizi del 1915, poco dopo veniva inviato nei Dardanelli col corpo di spedizione alleato. Morì davanti all'isola di Siro a bordo della nave-ospedale francese « Duguay Trouin » di un colpo di sole preso a Porto Said: dolcemente, come un ragazzo che non s'accorga della fine, dopo aver composto gli ultimi pochi sonetti dove l'esuberanza della sua produzione anteriore si compone di una gravità quasi presaga della fine.

A Siro Rupert Brooke venne sepolto il 23 aprile, giorno di Shakespeare e di San Giorgio.

ANDREA DAMIANO.

Letteratura spagnuola

# Araquistain come scrittore di teatro

Da polemista a romanziere satirico, Araquistain passò, si può dire naturalmente; ma ben altro sforzo gli occorse il giorno in cui la sua visione della vita egli volle costringerla nelle strettoie di una tecnica che ha esigenze e limiti presso che assoluti. I due drammi che egli ha scritto fino ad oggi risentirebbero peraltro pochissimo di questo sforzo, almeno in quello che sono tecnica e stile teatrali, se egli si fosse accontentato di restar nello stesso piano di vita al quale lo obbligavano il suo temperamento e la sua vena, decisamente battagliero il primo, sottilmente ironica la seconda. Ma al teatro egli è venuto con ambizioni non so se più vaste ma certamente più profonde: ed ecco allora l'inevitabile: vale a dire la sovrapposizione ideologica alla passione nuova e cruda degli uomini, lo sforzo d'una dimostrazione a compimento d'un dramma d'anime. « La vita e i suoi morti » (che sarà presto conosciuto anche in Italia) è certo fino ad oggi una delle opere più tipiche di teatro uscite dalla penna di un occidentale e d'un meridionale per giunta; ma sarà difficile persuadere un lettore colto che Araquistain, scrivendola, non abbia sofferto il ricordo di Ibsen, o, in ogni modo, degli scrittori nordici. Per mio conto, sono propenso a credere che il dramma sia nato da una passione reale autentica; ma è indubbio d'altronde che lo scrittore il giorno in cui questa passione *volle* vederla teatrale non seppe sfuggire il peso di una tesi, pur sapendo benissimo che questa lo avrebbe costretto a *pensare* e, che è anche peggio, a non *pensare liberamente*. Ma veniamo al dramma. Un giovane di forte intelletto e anche di scrupolosa coscienza, Ottavio, affacciatosi appena alla giovinezza, sa che il padre è morto dopo lunghi anni di sofferenza, tisico. Nessuno ha pensato a nasconderglielo: e, dato il suo temperamento ombroso e indagatore, non sarebbe forse stato possibile. Ricco, figlio unico, libero di sè, sano, Ottavio non avrebbe neppure ragione per dolersi della sua nascita se a un bel momento, o brutto, non cominciasse a pensarci su. Comincia a roderlo il pensiero: prima lentamente e debolmente ma a poco a poco febbrilmente: e infine un giorno tutta la sua anima n'è vinta ed anche il corpo. Egli non sente più neppure la salute fisica che ieri godeva; e allora, ecco, sopravviene la disperazione, il senso dell'inutilità del vivere, la decadenza spirituale. Invano i familiari lottano contro questo male che è solo morale; ogni sforzo a questo fine non solamente non placa il malato ma lo abbatte vieppiù. Comincia allora quello stato morboso della solitudine interiore che nessun medico sa vincere e neppure forse la stessa madre natura. Ma un rimedio la madre lo avrebbe; lo ha anzi dentro di sè ben chiuso da anni; ma come usarlo questo rimedio se nasconde uno dei segreti più gelosi che donna possieda e la cui rivelazione può far germinare nuovi mali ed anche meno sanabili? Come, come dire ad un figlio: io ho ingannato tuo padre; tu non sei suo? Ma un medico di famiglia, consiglia alla madre proprio cotesto eroico rimedio: beninteso come menzogna chè egli ignora la verità o forse appena, ma vagamente la intuisce. Il giovane non può essere salvato che a questo patto: perchè il suo male è solo interno e non ci sono farmachi atti a guarire i mali dello spirito. Tentenna tuttavia la madre: chè ella sa quanto geloso amore il figlio nutra per lei: e tra due crolli è difficile una donna scelga: e una madre! Qui il dramma tocca momenti di rara potenza artistica: e queste poche scene fino alla chiusa del secondo atto, sono certamente le più belle del teatro contemporaneo. Ma dopo, si precipita: chè mentre Ottavio lotta tra i due abissi della propria infelicità e per salvarsi dall'uno non vuole precipitare nell'altro, un fatto nuovo sopravviene che lo sospinge a cercare, a costo dell'affetto materno, la propria salvezza fisica e morale: la venuta cioè in paese dell'uomo che la madre un giorno ha amato. La finzione consigliata dal medico s'è insomma risolta in una confessione di avvenimenti reali; ma se questo riesce a rendere più perfetto e più vivo il dramma di martirio della madre, ci lascia poi perplessi nei riguardi di quello di Ottavio: la cui umanità viene troppo a rasentare in queste ultime battute il simbolo o, se volete, l'idea. Infatti Ottavio non è ancora contento della salute recuperata, sia pure a così caro prezzo; e come ieri voleva rifiutare la vita che gli veniva da un tisico, così oggi da un immorale; per crearsela da solo, senza tradizioni e senza pesi atavici. Di qui, il suo ultimo gesto che sa di follia: la distruzione di ogni cosa che gli venga dai morti: e lo slancio deciso ed autonomo verso una vita propria.

« La vita e i suoi morti » che è quanto dire, il diritto di ogni giorno di non guardare indietro ma solo dinanzi a sè; e di non tener conto di quelli che lo hanno generato, inconsapevoli o malvagi o malati e in ogni modo egoisti. Questo, il dramma: che nasconde, come vedete, una tesi, se non nuova, robusta: e che in parte anche la risolve. Dico in parte: perchè quest'uomo, Ottavio, che ha l'esasperazione del libero arbitrio (assoluto non relativo) non sempre soddisfa la nostra sensibilità: e a volte ci appare quasi patologico. Ma questo peraltro non è che il secondo lavoro teatrale di Araquistain (il primo, rappresentato solo per poche sere, non è stato ancora stampato): e non c'è bisogno di riconoscersi profeti dicendo che con un primo passo di questa forza si può fare lungo cammino, ed esprimere in opere più fuse e più umane i problemi e le ansie della nostra inquieta generazione.

MARIO PUCCINI.

Letteratura russa

# Smelov

IVAN SMELOV: *garçon!...* — Roman traduit du russe par H. Mongault - Editions Bossard 1925.

L'arte di Ivan Smelov ha solide radici nelle tradizioni del suo paese prima che della sua letteratura. Figlio di mercanti, ne ha derivato l'abito di osservatore, la capacità (caratteristica di una media borghesia recente e incerta tra diversi destini) di vivere ai confini della psicologia operaia e contadina. Se si vuol parlare di letteratura, Smelov ricorda l'interesse per gli umili di Gogol e di Tolstoi, la comprensione di quel che c'è di « mugich » in ogni russo. Nato nel 1873 Smelov ha una formazione singolare: coetaneo di Andreiev, di Sollogub, di Cuprin e poco più vecchio di Balmont, di Bunin, di Bloch, è rimasto estraneo alla loro atmosfera letteraria. Nel suo stile ingenuo e sobrio non si ritrova eco di discussioni di scuole estetiche, nè di sforzi propriamente letterari. Le sue più belle qualità descrittive fanno pensare a qualcosa di antico e di pacato: ogni singolarità di ricerca, ogni scelta di indirizzo ci sfugge. E' l'arte solida e lontana da ogni bravura dei quarant'anni. Non vi si trova eco di noviziati nè tormento di preparazione: come se Smelov se ne fosse salvato rinunciando alla precocità.

Ricco di elementi di vita, come se l'impegno fosse proprio a raccogliere tesori d'esperienza, è il libro più caratteristico dello S., che il Bossard ci presenta tradotto: qui il tono disincantato del narratore sembra poco più che un espediente dell'architettura generale. Il cameriere che racconta la sua vita e le sue tristezze deve naturalmente mettere in contrasto il suo gioco d'indifferenza obbligata (« Io conosco il prezzo di ogni cosa...») e le sue riserve di affetti (« I miei sentimenti, li tengo per me »). Ma è proprio da questa tristezza dell'autobiografia, — quando non si cade in un sentimentalismo troppo abbandonato eppure non ancora lirico — che prendono rilievo le storie di questo tranquillo realismo. L'atteggiamento dell'autore di fronte a queste lezioni delle cose vorrebbe essere cristiano. Rivoluzionario e rassegnato: ecco un'applicazione di questo cristianesimo russo. Talvolta invece il moralista la vuole aver vinta sul racconto: Smelov ne deriva addirittura dei sensi messianici. Anche a queste contraddizioni d'artista ci ha abituati un altro russo, con pose più solenni, il profeta di *Resurrezione*. I sogni di Smelov sono meno grandiosi: il suo destino è meno paradossale. Egli ha conosciuto, dopo i messianismi e le rivolte, il tono più compunto di Gorchi.

*p. g.*

Teatro francese.

# G. Marcel

G. MARCEL: *Le quatuor en fa dièse* — Pièce en cinq actes - Paris Plon 1925.

Prima di cercare il teatro d'eccezione Gabriel Marcel s'è reso padrone di un dialogo tra mondano e sentimentale, raffinato attraverso gli esempi di intimismo e le complicazioni psicologiche più sottili. Il suo è il tradizionale *teatro d'amore* francese, visto nelle consuete soluzioni ottimistiche che si trovano per esempio in Géraldy. E se a questa tradizione egli resta inferiore in agilità di stile lo sostiene per altro una preoccupazione di costruzioni psicologiche che non si può dire classica solo per l'insufficente maestria dell'intrigo e del carattere. Ma in realtà Marcel vorrebbe attenersi al modello più preciso della commedia e introdurvi elementi moderni e complicazioni critiche solo in successivi approfondimenti.

Questa cautela tecnica si può veder bene scomponendo nei suoi termini la storia di Chiara, protagonista di *Le quatuor en fa dièse*.

In primo piano si ha una cronaca borghese. Chiara: « *Je ne suis peut-être qu'une mauvaise femme, qui n'a pas su se faire aimer* ». Perchè non ha saputo farsi amare e perchè suo marito la tradisce, Chiara divorzia da Stefano, il mistico della musica. Ma non si può dire che ella affronti con molto coraggio la solitudine. Ascolta volentieri le parole di pietà del fratello di Stefano, Ruggero. E quando la pietà diventa amore, quando Ruggero le propone le nozze si direbbe che Chiara accetti perchè si tratta del fratello di Stefano, perchè è in fondo la sua rivincita. Ma Ruggero è veramente l'ombra di Stefano; Stefano creatore, Ruggero *clarté de satellite*. Senonchè il passato non si può distruggere: i due fratelli si amano e Chiara si riconosce vinta e delusa in Ruggero ombra del fratello. Ella deve confessare il fallimento e rimanere ad assistere i sogni mediocri di Ruggero condannato alla sua debolezza. Questo il dramma borghese e Marcel per non rompere le consuetudini lascia anche sperare una conciliazione, una fine rosea per gli stessi vinti.

Invece che appagarsi di questo intreccio noi dobbiamo cercare gli elementi tragici e irreparabili che l'autore ha introdotto nei luoghi più felici dello svolgimento. Almeno il dramma di Chiara è visto con notevole precisione. Ella ha bisogno di *rester maître de soi*. Il suo motto è « *Je me méfie terriblement de tout ce qui ne se laisse pas nommer*. Può sembrare *une femme cerebrale sans veritable sensibilité, imbue de sa personne, sans le moindre tact*. Ma non ha tatto perchè vuole rapporti precisi; ha timore della sensibilità perchè teme gli oscuri equivoci, i silenzi doppi. Stefano di fronte a lei è *une heureuse nature*, pronto a nascondere gli ostacoli, le piccolezze, le contraddizioni sotto una poetica formula mistica, che esalti il suo dilettantismo di grande artista. Qui evidentemente il *théâtre d'amour* si svolge in un contrasto di logiche, in una complicata vicenda di personalità. *Le mariage ne fait que révéler le fond des natures*. Le vicende dei due matrimoni di Chiara, che costituiscono il dramma ci rivelano, senza rigidità di formule la sua anima. Ella stessa non fa che raccogliere prove che la chiarezza desiderata non si raggiunge. Nel dialogo della sua ricerca c'è qualcosa di disincantato: certi rapporti hanno un giusto tono freddo e tagliente. Il suo amore successivo e poi complicato per i due fratelli la mette di fronte all'oscurità di rapporti d'affetti troppo delicati e troppo sottintesi. *On commence une personalité?* Ecco un altro problema che le resta chiuso. *Deux destinées ne peuvent elles se lier l'une à l'autre en pleine clarté?* Al vecchio sogno della sua vita ella deve ormai rispondere senza illusioni.

In questa descrizione di disinganno Gabriel Marcel ha saputo conservare un tono ibseniano.

*p. g.*



PIERO GOBETTI *Direttore responsabile*.
Soc. An. Tip. Ed. « L'ALPINA » - Cuneo.

# IL BARETTI

LA RIVOLUZIONE LIBERALE
Settimanale
Editore PIERO GOBETTI
*Abbonamento annuo L. 20 - Estero L. 30*
*Un numero L. 0,50*

QUINDICINALE EDITORE PIERO GOBETTI TORINO VIA XX SETTEMBRE, 60
ABBONAMENTO Per il 1925 L. 10 Estero L. 15 Sostenitore L. 100 Un numero separato L. 0,50 CONTO CORRENTE POSTALE
Anno II — N. 9 — 25 Maggio 1925






## NEO-POSITIVISMO

Recenti avvenimenti, anche politici, ultimo la discussione in Senato della riforma Gentile, hanno, forse, indotto in taluno il sospetto di una situazione culturale che da tempo si andava preparando oscuramente; come un velo d'acqua sotterraneo, raggiunto un certo livello, comincia qua e là a erompere in polle. L'idealismo filosofico, dominatore incontrastato, da un trentennio, del mondo della cultura, inizia una sua crisi: una riscossa neo-positivista è, forse, in cammino.

Non si tratta di una constatazione trascurabile, nè d'importanza limitata alle sfere erudite: bisognerebbe essere ciechi per negare, o misconoscere, la potenza e varietà degli influssi che la reazione idealistica al positivismo imperante nella seconda metà dell'Ottocento ha esercitato nei più diversi campi. Riconquistato, in virtù di un'offensiva travolgente, l'avito regno filosofico, l'idealismo è subito divenuto imperialista, determinando, nell'attiguo dominio della scienza, il sorgere di una autocritica feconda; poi, nella repubblica letteraria e artistica, fino alla torre d'avorio dell'estetica, correnti crociane e bergsoniane, battuto in breccia il verismo, hanno tutto sommosso e rinnovato, toccando gli estremi limiti futurista e cubista. Come nel successivo crollare di una serie di paratie stagne l'irruzione ha indi fatto sbocco in più vasto campo: religioso, da una parte, col modernismo; politico-sociale dall'altra, dove improntò di sè i movimenti più recenti, in sostanza tutti quelli di marca nazionalista ed anti-democratica fino al fascismo; riuscendo, d'altronde a penetrare, col sindacalismo alla Sorel, nella chiusa fortezza socialista. Finalmente, a coronare l'opera, dandole quasi un crisma ufficiale di successo, è asceso, nella persona dei suoi vessilliferi, al fastigio dei Governi.

In trent'anni, ove ci piaccia datare la nuova êra dalla frase del Brunetière sulla « bancarotta della scienza », quanto, e quale, cammino percorso! tale da far smorte le grandi Ombre darviniane dell'Ottocento, se, all'Ade, gli epigoni, che vissero abbastanza per avere, da quest'aurora attristato il tramonto, ne avranno riferito. Per il carattere di universalità che ha assunto, per la mole di storia che ha animato, e pur trattandosi di ciclo non conchiuso, si può, fin d'ora, riconoscere all'Idealismo un posto di parità con gli altri grandi moti spirituali degli ultimi secoli, l'Illuminismo, il Romanticismo, il Positivismo.

***

E' salito, è naturale che discenda. Ha vinto, è giusto che perda. Ha vissuto, è fatale che muoia. In difetto di altri sintomi, la gran legge del pendolo, quello che Pareto chiamava il « moto ondoso » dei fenomeni sociali, basterebbe a farcelo prevedere, salvo il pericolo di sbagliare per anticipazione. Ma questo è troppo vago, e vogliamo precisare: la crisi sarà breve o lunga, apparente o sostanziale? Qui bisogna andare adagio, invocando più di una volta lo scolastico: *distinguo*.

Ciò che si prepara, se il nostro fiuto non c'inganna, è un eclisse dell'idealismo come « moda » intellettuale, che era diventata stucchevole quasi quanto il dannunzianismo; e a produrlo saranno cause indirette, le reazioni suscitate da quel moto, che abbiamo descritto, soprattutto nel campo politico ed artistico. Però la moda è indice ambiguo, e nelle sue variazioni conviene distinguere quel che è, per l'appunto, semplice reazione meccanica, sazietà sentimentale, spinta di fattori estranei (puro fenomeno non logico), da quel che è, invece, il riflesso di logiche difficoltà e di intrinseche esigenze insorte sul cammino dello spirito creatore. Le prime cause contano poco, producono alti e bassi; le seconde molto, deviano durevolmente la traiettoria. Le dottrine, più ancora degli uomini, se muoiono veramente, non muoiono per caso, ma per una malattia che portan dentro. La vita dello spirito va concepita come un mare, dove ogni strato è sommosso da strati più profondi; dove anche ciò che alla superficie appare di spume, onde e correnti è solo in parte prodotto dall'umore volubile del vento. « Moto ondoso » sì, ma con vario periodo, e fino a un certo punto: poi l'onda si fa lenta, a ritmo secolare o millenare; (e la probabile decadenza cattolica, ad esempio, non risente più gl'influssi delle effimere galvanizzazioni alla Papini); finchè al fondo chissà, può darsi che l'oscillazione cessi, e il moto si faccia progressivo; può darsi che la storia, nelle sue supreme linee, sia davvero ascesa.

Noi non vogliamo qua sondare tali oceanici abissi; però non vogliamo nemmeno stare alla superficie, e dichiarare spacciato l'idealismo, questo illustre prodotto del pensiero, solo perchè l'on. Gentile ne abbia fatta un'applicazione scolastica meno felice; o Marinetti ne tragga illazioni sconcertanti; o a qualche *ras* piaccia piegarne il dettame agli usi della sua graziosa signoria. In vista della crisi che, forse, si approssima, converrà, pertanto, istituire due bilanci: il primo è, a nostro parere, favorevole. Nella Borsa filosofica, il titolo appare solido: nonostante l'inizio di speculazioni al ribasso, riteniamo che avveduti finanzieri, alieni da agiotaggi, possano benissimo comperare alla pari. Anche in sede politica, e per restare in Italia, se è vero che l'influsso idealistico si è rivelato, in massima, antidemocratico, è pur vero che, alle compromissioni fasciste di Gentile, fa riscontro il riserbo liberale di Croce; cosicchè eventuali burrasche, con cambiamento di pilota, non dovrebbero addirittura capovolgere la barca delle fortune filosofiche. Su altri punti, poi, il glorioso idealismo crociano ci sembra anche più solido. Il pilone dell'estetica è, sì da tempo, furiosamente squassato da Sansoni che ce l'hanno su col tempio dell'illustre Filisteo: ma, in cospetto della mole, sono Sansoncini dai capelli corti; taluno, anzi, irrimediabilmente calvo. Quanto alla Economia, all'Etica, alla Storia, è come mordere il macigno; non si delinea, nemmeno lontanamente, un'offensiva. In questo campo, e sebbene, in tempi di nazionalismo, sia carità di patria non gettare olio sul fuoco, un primato italiano ci sembra veramente indiscusso, e duraturo. Altrove, invece, è il tallone di Achille, la malattia organica di cui soffre l'Idealismo: (a parer nostro, beninteso, e per quanto siamo esitanti a esprimere una diversità di opinione da maestri di tanta autorità). E' nella Logica, o Teoria della Conoscenza, là dove, in base ,certo, ad altissime vedute speculative, si nega il dualismo del soggetto e dell'oggetto, cioè l'esistenza della Natura, delle cose in sè del mondo esterno; dove si nega, in conseguenza il valore della Scienza. Crediamo che il problema, più che sotto la forma teologica di trascendenza e d'immanenza (che agitò vent'anni fa i campi cattolico e modernista), sia oggi vitale per l'Idealismo sotto quest'altra forma che interessa la Scienza. Lo spirito scientifico è troppo vigoroso, e prepara una riscossa. Risvegli religiosi sono invece più remoti.

***

Al problema del valore filosofico della scienza è dedicata, per l'appunto, un'opera del Meyerson (1), la cui alta importanza non ci sembra sia stata, finora, rilevata presso di noi. Se, in questi tempi bellicosi, piacesse a taluno registrare il primo serio squillo di guerra contro l'Idealismo, non saremmo alieni, per conto nostro, dal riconoscerlo in questo libro. L'argomento, com'è noto, ha dato origine, specialmente in Francia, ad una intera letteratura, anche divulgativa, in cui il nome più noto, per multiple rinomanze è quello del Poincarè: ma l'opera del Meyerson ci sembra superare di assai le sue congeneri; e, comunque, costituirne la più aggiornata manifestazione. Coloro che vorranno conoscere le ragioni, non politiche e superficiali, ma profonde, della imminente crisi dell'Idealismo, lo leggeranno con profitto. Noi, purtroppo, non possiamo qui riassumerle, e ci limitiamo ad indicarne l'ispirazione, il significato, vorremmo dire la posizione storica.

A trent'anni dalla dichiarazione del fallimento della scienza uno spirito unilaterale potrebbe forse parlare, invece, di una sua rivincita, e di « fallimento » della filosofia. Si dimostra, infatti, nel sistema di pensiero che questo libro mirabilmente rappresenta, come la scienza non sia solo quella costruzione « pratica » che vorrebbe l'idealismo; ma, in quella parte della realtà che va sotto il nome di Natura, o mondo fisico, essa sia una vera filosofia, anzi (pur con le sue imperfezioni logiche), l'unica buona filosofia. Quando, è più di un secolo, in uno sforzo titanico di audacia, ma anche eccessivo di ambizione, l'Idealismo ha voluto ridurre tutto alla sua stregua, e soppiantare anche la scienza, esso ha prodotto quella hegeliana « Filosofia della Natura », di cui la storia del pensiero non ricorda fallimento più clamoroso. Il tentativo di « dedurre » logicamente la Natura, con la varietà dei suoi fenomeni, dalle categorie spirituali, diede origine a un mostro. La sconfitta di Hegel su questo punto ebbe come caso particolare anche quella del grande Goethe, e della « teoria dei colori » davanti alla scuola che discendeva da Newton. Il neo-hegelismo (cioè l'idealismo contemporaneo) ha riconosciuto questa sconfitta, e abbandonato l'aborto al suo destino. Ma nulla vi sostituisce, poichè dichiara che una vera filosofia, o scienza, della Natura, non ha da ricercarsi, nè da esistere, non esistendo nemmeno la Natura. Sono però molti gli spiriti che pensano come ciò sia troppo o troppo poco. Essi non possono risolversi ad abbandonare le posizioni del buon senso. Ora, per il buon senso, l'esistenza e la libertà, di quella energia intima che chiamiamo lo Spirito è certa non meno ma non più che l'esistenza della Natura. La posizione del buon senso è dunque una posizione dualistica: la scienza non la nega, la filosofia idealistica sì. Vero è che il dualismo dà origine a contraddizioni logiche; vero è che un'intuizione profonda, se pure oscura, un'esigenza potente del pensiero intravedono questa separazione dello Spirito e delle cose come fittizia, e provvisoria; vero è che passare dal dualismo a un superiore monismo è il problema stesso della filosofia. Ma, se l'esigenza è legittima, non vuol dire che siano vere le risposte che essa ha provocate. Non è forse schematizzare troppo il dire che le due risposte più recenti furono entrambe unilaterali: il Positivismo, (in senso lato) negando lo Spirito, e la sua libertà, a vantaggio della Natura e della sua necessità; l'Idealismo che vi ha reagito con tanto vigore, e successo, negando la Natura a vantaggio dello Spirito. Insufficienti l'uno e l'altro, al prepotere attuale del secondo, risponde, o si prepara (in opere come questa) a rispondere, la contro-reazione scientifica.

Cosicchè, se dovessimo riassumere i risultati di un periodo storico, istituendo quel secondo, e più essenziale, « bilancio » dell'idealismo di cui parlammo sopra, diremmo che, vincitore sul terreno della storia esso è, o sarà, sconfitto sul terreno della scienza. Scienza e filosofia, questi due grandi prodotti dello spirito, sono entrambi in piedi. Posizione provvisoria, ma inevitabile, il dualismo lascia aperto l'avvenire a nuovi sforzi. E', oltre tutto, una nobile posizione « liberale ». La storia è dura, essa procede per antitesi (almeno alla superficiale) così in politica come nella cultura. Agli eccessi idealistici il vigore dello spirito scientifico reagirà, forse, con un neo-positivismo: l'opera del Meyerson se ne pone fin d'ora, serenamente, al disopra.

***

« L'Artista è un uomo per cui il mondo esterno esiste », diceva Théophile Gauthier. « Il filosofo idealista è invece un uomo per cui questo tavolo e questo calamaio non esiste », diceva il Sen. Pais, nella ricordata discussione al Senato: e (sebbene il Gentile insorgesse a protestare), egli poneva così, in forma ironica un'obiezione fondamentale. Il dualismo dello spirito e delle cose è il massimo problema speculativo che si proponga alla mente umana. Nessun filosofo ha potuto veramente risolverlo, nota il Croce, a proposito di Hegel: e, per proprio conto, dichiarava, in una polemica col Gentile, di avere solamente « tentato ». Sarebbe certo onorevole per la nostra coltura, se il maggiore filosofo italiano, dopo avere segnato di tanta orma i più diversi campi del pensiero, volesse tornare a questo, per « tentare ancora ».

FILIPPO BURZIO.

(1). E. MEYERSON: *De l'explication dans les sciences* - 2 voll. di 800 pag. Payot Paris 1921.

**La poesia francese dell' '800.**

## Il significato di Baudelaire.

L'equivoco hughiano sovrastò su tutta la poesia francese della prima metà del secolo XIX, ma l'invadenza vistosa e giornalistica di Gauthier e l'effimera evidenza di un Leconte de Lisle e di un Banville non valsero a confiscare la generazione successiva. Parnassiani e simbolisti si volsero al Baudelaire, che era stato confinato in una letteratura d'eccezione « genere satanico » e ne fecero il maestro dei nuovi ideali.

E in verità, il Baudelaire pose — così come gli antecedenti logici del simbolismo, e quindi di un vero e proprio romanticismo in quanto esaurì nella poesia tutta la sua vita esperimentandovela e trascendendovela (poichè appunto, romanticismo è questo concludersi nel soggetto, risolvendovi tutta la realtà, idea o simbolo) — anche i principi di un influsso lirico e di una teorica del Parnaso.

Certo uno dei motivi dell'opposizione parnassiana al disordine entusiastico della generazione del 1830 è da ricercare nella sentita necessità di ricostruire la consapevolezza volontaristica della creazione (il gusto) nell'affermazione razionalistica del fatto artistico.

Cotesta consapevolezza ebbe il Baudelaire nel delineare la reazione al romanticismo in nome dell'arte pura e nel suo opporre una disciplina di critica all'istrionismo romantico. Questo ci spiega il suo non breve tirocinio alla scuola d'un Poe: il *Poetic Principle* e la *Philosophy of Composition* sono l'estrema indicazione programmatica del Parnaso.

Certe sue parole a proposito della « poesia del cuore » dei romantici riecheggiano il Poe in maniera indubitabile. In una conversazione del Poe con Chivers, lo scrittore americano diceva: « Un puro poema è affatto scevro d'ogni elemento di passione. La passione non ha nulla a vedere con la pura poesia: perchè ogni goccia di passione che voi infondete in un poema non fa che... spoetizzarlo...

— Allora, domanda il Chivers, se ciò che voi dite è vero, i due terzi dell'opera di Shakespeare non valgono assolutamente nulla...

— Assolutamente nulla, per certo, disse egli ».

La teoria della composizione del *Corvo* entrava per qualche cosa in quell'abito di padronanza stilistica e in quel calcolo espressivo che sono il segreto della perfezione dei *fleurs du mal*, come nell'orgoglio di cui il Baudelaire parla nella dedica dei *Petits poèmes en prose* di « un esprit qui regarde comme le plus grand honneur du poète d'accomplir *juste* ce qu'il a projeté de faire ».

In fondo, cotesta reazione — in un ordine puramente letterario — era l'esigenza pregiudiziale della ricostruzione dell'armonia classica nel mondo degli oggetti, ed era il punto di partenza per la costruzione di un romanticismo che si collocherà fuori di questo piano, come aspirazione metafisica.

Se il Parnaso fosse riuscito a configurarsi pienamente come reazione al romanticismo hughiano, invece di limitarsi ad esserne la codificazione e la sanzione letteraria, avrebbe riconosciuto il valore totale di Baudelaire: invece il problema di gusto e di disciplina impostato da Baudelaire, come problema di unità di contenuto e forma, restò senza sviluppi e il Mallarmé lo riprendeva, poi, per proprio conto in senso soltanto formale con sensibilità di letterato, ond'egli scriveva (1) al Ghil (a proposito del famoso *Traité du verbe*) che riflette**va** preoccupazione sur « il tentativo di posare sin dall'esordio della vita la prima assise di un lavoro, la cui architettura è compiuta sin dal primo giorno », il tentativo, cioè, di « non produrre (fossero pure delle meraviglie) a caso ». Ma, in ogni caso, il simbolismo è troppo contiguo al Bergson (cronologicamente e idealmente) per intendere una questione di disciplina intellettuale, e vivrà di slanci e di entusiasmi.

Intuizionisticamente non può darsi disciplina, perchè questa importa anzi l'intervento attivo dell'intelletto nella creazione. « La creazione con un autore », come dice Paul Valéry. Il simbolismo non poteva sentire una tale necessità se non come suo limite; essa era un'esigenza di superamento.

Si può pensare che il Mallarmé (che amò anche lui, e anche lui tradusse, come Baudelaire, il Poe) al punto di naufragare nel solipsismo lirico cercasse una certezza, di cui non poteva intendere il senso.

Sarà un suo discepolo che in un lungo raccoglimento maturerà il problema e lo risolverà pienamente: il Valéry.

***

Parnaso o romanticismo non sono che aspetti estremi del Baudelaire. Baudelaire parnassiano è dunque da intendere in senso costruttivo ed illumina lo sforzo dell'artista nella direzione del mondo psicologico. Da questo mondo oscuro — dove i medici vedono il torbido caos degli istinti — affiorano, egli dice nel poemetto in prosa *Le mauvais vitrier*, tutti quei demoni maliziosi che ci comandano: il mondo infernale è appunto il mondo che lavora a mistificare con costruzioni sentimentali quel che di irriducibilmente malefico è in noi.

*C'est le Diable qui tient les fils qui nous remuent!*
*(Préface)*

Così il Baudelaire non è travagliato da alcuna preoccupazione sostanzialmente romantica: il conflitto tra il mondo e la poesia (*Bénédiction*) è un conflitto tra Satana e Dio, nè la fantasia lo risolve in sè, in un monismo ascetico, come è avvenuto nei romantici tedeschi.

Satana è realmente tutto il mondo, e ogni giorno, vivendo, noi scendiamo d'un passo verso l'inferno: quivi è tutta la realtà e anche la grandezza tragica della vita. Il mondo è fatto di peccato e di rivolta, di vizio e di bestemmia. E la rivolta è la consolazione di questo nostro inferno, come il dolore n'è la redenzione: il nostro esilio dall'Eden è un castigo, dal quale non ci è dato uscire. Il Principe dell'esilio è il bastone degli esiliati, il padre adottivo di tutti quelli che Dio padre ha cacciati nella sua nera collera dal paradiso terrestre, e insegna, anche ai lebbrosi e ai paria maledetti, il gusto del Paradiso con l'amore.

(1) Cfr. R. Ghil - *Les dates et les oeuvres.*

Il Baudelaire, tuttavia, non si è semplificato e teologizzato. La sua mitologia lirica non si conclude in un'esposizione, ed egli non ha trasferito nel mondo di Satana i termini di un conflitto, di cui questo mondo è soltanto un attore. Le sua religiosità non è una questione di parole ed è un dramma vissuto, con tutti gli smarrimenti e con tutte le angosce dell'uomo.

La poesia, essa soltanto, si pone come il Bene contro tutto ciò ch'è il mondo e l'umano. Che cosa è, allora, il brutto o il bello nell'arte, se l'arte è trasfigurazione e corrispondenza del Cielo: se essa ci apre la porta del Cielo?

Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe,
o Beauté! monstre énorme, effrayant, ingénu!
Si ton oeil, ton souris, ton pied, m'ouvrent la porte
d'un Infini que j'aime et n'ai jamais connu?
(*Hymne à la Beauté*)

Questa è la metafisica del Baudelaire. « Le vice... comme outrage à l'harmonie, comme dissonance, blessera plus particulièrement de certains esprits poétiques; et je ne crois pas qu'il soit scandalisant de considérer toute infraction à la morale, au Beau moral, comme une espèce de faute contre le rythme et la prosodie universels. C'est cet admirable, cet immortel instinct du Beau qui nous fait considérer la Terre et ses spectacles comme un aperçu, comme une correspondance du Ciel... Ainsi le principe de la poésie est, strictement et simplement, l'aspiration humaine vers une Beauté supérieure ».

Platonismo, dunque; premessa d'un qualunque romanticismo. Baudelaire sfugge al moralismo e ripara nell'integralismo lirico-religioso. Chi sa che cosa avrebbero suggerito all'Hugo i temi dei *Paradis artificiels!* Per Baudelaire non è un giudizio morale che può investire cotesto vizio che è un peccato allo stesso titolo d'ogni altro. Tra l'ebbrezza moralistica di Jean - Jacques e l'ebbrezza dell'haschisch non c'è gran differenza. Sono l'una e l'altra, peccato di vanità. Il pensiero che sboccia in cima a cotesta presunzione è questa: « Io sono diventato Dio ». L'entusiasmo, col quale Jean - Jacques « admirait la vertu, l'attendrissement nerveux qui remplissait ses yeux de larmes, à la vue d'une belle action ou à la pensée de toutes les belles actions qu'il aurait voulu accomplir, suffisaient pour lui donner une idée superlative de sa valeur morale. Jean - Jacques s'était enivré sans haschisch » (1).

Tutto ciò nega la libertà umana e l'*indispensabile* dolore. Le felicità non è il fine della vita; essa non può essere cercata nell'immaginazione; la morale non è eudemonismo.

Moralismo ed haschisch sono gioie solitarie (in quanto meramente umane e disconoscenti Dio) con le quali l'individuo è mosso a vagheggiare continuamente se stesso e si getta « nell'abisso luminoso ov'egli ammira la sua faccia di Narciso ». Sono gioie magiche che la Chiesa segna col sigillo della dannazione e che si acquistano a prezzo della salute eterna.

La poesia, come espressione della libertà, si contrappone ad esse, perchè è purificazione e religione. Dio è Apollo. E mentre il divino Apollo, maestro di ogni sapienza, carezza con l'archetto le corde più vibranti, sotto di lui, tra i rovi e il fango, si dibattono quei « disgraziati che non hanno nè digiunato nè pregato e che hanno rifiutato la redenzione del lavoro ». Essi soli, i poeti e i filosofi, rigenerati dal lavoro e dalla permanente nobiltà delle intenzioni, creano un giardino di vera bellezza, compiendo il solo miracolo che Dio ci abbia concesso di fare (2).

Attraverso una religiosità attiva e creatrice, il Baudelaire cerca il valore cosmico della poesia.

La religiosità di Verlaine si pone in confronto, in termini pietosi e comuni come espressione di una fragilità psicologica utile soltanto a documentare l'uomo.

— Il faut m'aimer! je suis l'universel Baiser

dice il Signore a quest'uomo. Ed il convertito risponde:

— Seigneur, c'est trop! Vraiement je n'ose.
Aimer qui? Vous?
Oh! non! Je tremble et n'ose. Oh! vous aimer je n'ose,
je ne veux pas! Je suis indigne. Vous, la Rose
Immense des purs vents de l'Amour, ô Vous, tous
les coeurs des saints, ô vous qui fûtes le Jaloux
d'Israël. Vous, la chaste abeille...
(*Sagesse*)

Infatti i *Fleurs du mal* non sono un libro autobiografico, ed è perfettamente inutile preoccuparsi di una corrispondenza precisa tra il Baudelaire, di cui parliamo noi (e di cui solo abbiamo diritto di parlare) e il Baudelaire incontrato da Gauthier nel 1849 all'hôtel Pimodan. Se questi fosse proprio solito fare l'*Examen de minuit*, non sappiamo:

La pendule, sonnant minuit,
ironiquement nous engage
a nous rappeler quel usage
nous fîmes du jour qui s'enfuit;

ma evidentemente quell'umanità che si esprime integrale nel suo libro, essa sì, fa realmente quell'esame e si considera religiosamente. Qui è il sentimento cosmico della sua poesia: profondo sentimento della miseria dell'uomo, del serraglio dei suoi vizi, per cui la vita si pone come inferno, come male, come peccato — come esilio dall'Eden —; e il poeta, prendendone coscienza totalitaria se ne redime nella catarsi dell'arte per guardare la sua carne, che è la Carne, — corpo e cuore beccati dagli avvoltoi e maciullati dalle nere pantere nell'isola dell'amore, dov'è alzata la forca simbolica (*Voyage à Cythère*) — i suoi amori terreni, che sono l'Effimero, decomposti dalla fatale putrefazione, mentre lo Spirito ne conserva la forma e l'essenza divina (*Charogne*).

Vi è qui una concezione estremista del peccato originale? A ogni modo, non siamo in una teologia, perchè la poesia si costruisce in un ordine di concretezza simbolica ed è estranea ad ogni intellettualismo. Senza spostare la lirica dal suo piano, potrebbe esser utile rifoggiare un Baudelaire diverso da quello ateo e satanico che fa il giro delle accademie; ma, in verità, il « cattolicesimo frenetico e sregolato » di cui parla il Souday equivale, in arbitrio, il satanismo di ieri. Basterà allora far notare che la concezione della vita in Baudelaire poeta è troppo concretamente umana per sfuggire alla necessità di far girare ogni teologia intorno a

le spectacle ennuyeux de l'immortel peché

perchè il peccato, appunto, è insopprimibile ed è la vita, una deroga alle leggi dell'assoluto ed una contraddizione dell'eterno. Soltanto un patetico ottimismo può trasformare la vita in un Eden e pensarla conclusa in sè ed a sè sufficiente. A patto, s'intende, di negarne la realtà tragica. Il pessimismo che si fonda sulla realtà del patire si risolve, invece, negando ogni redenzione, in un fatalismo disperato. Tra l'uno e l'altro estremo, si pone ogni concezione che vede nella vita una condanna, a cui non è preclusa la via di una santa liberazione. Questa è la mitologia del « peccato originale».

Ma appunto perchè la vita, tutta la vita è condanna, peccato, noia, il Poeta sa che per sottrarsi ad essa non v'è altro rimedio se non la pienezza del patire: la passione della vita; e il suo cuore non si spaventa d'invidiare ogni pover'uomo che corre con fervore all'abisso aperto.

et qui, soûl de son sang, préférerait en somme
la douleur à la mort et l'enfer au néant.
(*Le Jeu*)

Questo patimento che si fa passione è ciò che fa vibrare sino al canto e al salmo, il dolore e l'inferno dei *Fleurs du mal*.

***

La poesia del Baudelaire oscilla tra due poli. Da una parte essa può assorbirsi in quella che è stata definita « eroicità a rovescio »: il sublime del bestiale; dall'altra, illuminarsi tutta, come nei « Phares »: il mondo, dove tutto è impuro, e quello dove tutto è purificato. Sono due estremi: il significato del Baudelaire è nella loro unità, cioè nel loro conflitto.

Il « cortège infernal » dei *Sept vieillards* e i « monstres disloqués » che « furent jadis des femmes » delle *Petites vieilles* acquistano un senso nella *Charogne*.

Può essere utile intendere la costruzione dei *Fleurs du mal;* certi elementi di *Révolte* e di *Le vin* sono, infatti, come squarci di un poema: il satanismo e la tesi di un triadismo architettonico. Attraverso l'inferno non passa, intendendo, se non colui che abbia per sua mèta il paradiso, e chi va cercando il paradiso deve aver fatto la sua « rhétorique chez Satan, le rusé doyen » (*Epigraphe*). Bisogna piangere del « mal perverso » che condanna i peccatori alla vita: questo è il dominio incontrastato del Fato perchè esiste un Fato cristiano. La Révolte è allora l'eroismo insano di Capaneo, il canto dell'orgoglio e della bestemmia.

Bagnata in questa atmosfera di fatalità tragica, ogni perversità, tutt'altro che oggetto di compiacimento sensualistico da parte del Poeta, si rivela un aspetto di quella Necessità contro la quale non c'è forza che valga:

Mais le calme héros, courbé sur sa rapière
regardait le sillage et ne daignait rien voir.
(*Don Juan aux enfer*)

Data cotesta concezione, l'ideale dell'artista non può essere che l'espressione di grandezza dell'umano che si realizza: tutto ciò è indicazione di un superamento della nostra finitezza e una ricerca di eterno: disprezzo della realtà. Le proporzioni della tragedia sono già un segno di evasione dall'empirico e dall'effimero. L'ideale è « rêve d'Eschyle » (*L'Idéal*).

O vierges, ô demons, ô moustres, o martyres,
de la réalité grands esprits contempteurs,
chercheuses d'infini...
vous que dans votre enfer mon âme a poursui-
(vies,
(*Femmes damnées*)

Ma all'altezza di *Don Juan aux Enfer* o di *Charogne* la poesia di Baudelaire è compiuta. I *Petits poèmes en prose* non dànno un'indicazione diversa: il poeta doveva fermarsi a quell'ideale di bellezza, in cui sono vivi gli occhi « larges yeux aux clartés éternelles ». Tutto ciò che turba con accentuazione oratoria cotesta nettezza di visione è il fondamento di una degenerazione e stanchezza allegoristica, che è la contropartita della poesia baudelairiana. Nelle prose, la plastica efficacia di *Chacun sa chimère* si dissolve nella banalità della *Chambre double*.

Dove la visione resta caricata di un senso che spesso attende invano di essere sprigionato, si ha quella compostezza d'immagine, profondità di accento e quel sapore di perfezione che mancano invece in quelle pagine, in cui il poeta tenta un'evasione intellettualistica e riflessa che redima il suo mondo. L'inferno del Baudelaire non può veramente purificarsi se non nel farsi artisticamente consapevole e creatore di sè:

quand saurai-je donc faire
du spectacle vivant de ma triste misère
le travail de mes mains et l'amour de mes yeux?
(*Le mauvais moine*)

Tutte le volte che il poeta esce dai limiti di un mondo concluso, l'ispirazione gli si dissolve; e una sensibilità cosmica, in un'ordine di poesia assolutamente interiore, non poteva apparire se non appunto per impicciolirsi, come avviene nel famoso sonetto delle *Correspondances*, dopo l'apertura solenne, — con evidente equilibrio — in un delicato e fragile sensualismo. Così ogni tentativo di contrapporsi a un mondo concreto non può che risolvere questo in un fantasma simbolico (*Les aveugles*).

La generazione successiva al Baudelaire, il cui compito era quello di staccare — in linea di massima — ogni senso e ogni pienezza d'umano dolore dal travaglio creativo, lavorerà a sviluppare dall'opera di questo contemplatore un filo di musica e a foggiarsi un Baudelaire idillico e musicale. Le *Correspondances* erano un punto di partenza: e da esse, proprio da quel ch'era estrinseco al Baudelaire e sbocco meramente formale dei *Fleurs du mal*, attraverso *Harmonie du soir* e *Invitation au voyage*, prende origine Verlaine.

Baudelaire era giunto a un punto di perfezione che tendeva a svuotarsi di significato e d'intima necessità. Alleggerito di se stesso, sconfinava allora dalla poesia nella musica.

L'allegorismo e la rettorica erano l'eredità hughiana che pesava anche sui *Fleurs du mal;* l'idillio e la musica furono il suo dono alle generazioni successive. Tra l'uno e l'altro estremo, sta concluso in sè il suo mondo di peccato di fatalità e di dolore.

LUCA PIGNATO.

(1) *Les Paradis artificiels*, p. 215.
(2) *Ibidem*, p. 224.

**Letteratura tedesca.**

## Anton Wildgans

*Sono stato a trovarlo, qualche tempo fa, nella sua casa di Mödling insieme coll'amico Emil Farkas, un colto « Föscher » di Lenau. Fisicamente Wildgans è un colosso: alto, spalle quadrate, torso possente, bel capo severo; larga la fronte, leggermente piccoli gli occhi irrequieti, castagni chiari i capelli, abbrunata la pelle. Quando parla con voce baritonale il suo elegante tedesco, indovini subito la qualità di dicitore.*

*Non è possibile dimenticare il suo profondo riso cordiale e la sua poderosa andatura. Quando dalla scalinata della sua villa ci scese incontro per il viale del giardino, mi parve un Ercole senza clava, stranamente vestito. L'epiteto* teutonico — *nel senso di primitivo, immaturo, barbarico — sarebbe assai male appropriato anche al Wildgans poeta.*

*La sua educazione è essenzialmente moderna. Non bisogna dimenticare ch'egli ha tradotto Baudelaire e Pascoli.*

*Nella sua poesia il decadentismo si traduce in sottile esasperazione. Il poeta decadente è tutto letteratura: la sua coltura è malata di decrepita civiltà. Il suo, non è più amore, ma erotismo.*

*Nel decadentismo di Wildgans, la poesia è affrancata e salvata da una potente tendenza al concreto e - come in Ste George da un istintivo bisogno di chiarezza espressiva.*

*C'è un verso nei* « Sonette an Ead » *di Wildgans che dice:* « Es ist viel Stein und Kot auf Gottes Wegen ». *C'è molto pietrame e fango pel cammino d'Iddio. Anche in Wildgans la tendenza pagana è gagliarda. Traspare già dalla scelta dei temi: donne pubbliche, orgie notturne, ecc. Il particolare lubrico, è, naturalmente — per ragioni estetiche — evitato; e l'erotismo è espresso con quella fatale necessità che giustifica — o vorrebbe — le cose più volgari.*

*Nell'* « Empfängnis » — « Concezione — *del volume* « Herbstfrühling » — « Primavera dell'autunno » — *l'amore di due giovani, nella sua solennità panica, ha quasi del biblico. Naturalmente la mia versione letterale in prosa appena adombra l'originale:* « E com'egli, spiando, verso mezzogiorno guardò, sorse dal grano tramato d'oro una giovine donna; e cupamente pensosa alzò lo sguardo al Cielo, che era saturo, grave e basso ».

« Un cupo nuvolo, improvvisamente giganteggiando, cresce, si gonfia, fende il seno della terra, e si discioglie in una silenziosa, calda benedizione ».

*Nei popolarissimi* « Sonetti ad Ead » *sensuali sono le immagini, le parole il ritmo.* « Io ti ho dato un nome dolce come il vino, e come una bacca mi riempie la bocca.. Profondo nei cieli si abbassa verso la pace il mio sguardo... Nel mio flauto passa il soffio di Dio ». « Io so del tuo corpo soltanto la mano, chè il tuo volto è tutto anima e lontananza ». « Perditi in me! Io sono un cespuglio ed ardo. Dio ha stabilito come si deve conoscere la donna. A che l'anima? L'anima è nulla; è fumo rimasto dopo l'incendio represso. Ma io sono un selvaggio cespuglio ed ardo ».

*Qualcosa di sanguinoso, di carnale, è in tutto. Il figlio* « carne diventata febbre di voluttà ». *Sulla cima di un monte egli sente* « la sua natura umana inseparata dalla gigantesca statura della montagna. *Alla terra egli è tenacemente attaccato. Questo marcato sensualismo, nell'arte in genere e in quella di Wildgans in ispecie, si risolve nel bisogno estetico del chiaro, del plastico, del ben definito.*

*L'immagine vuol rivestirsi di muscoli, la parola scorrere nel periodo o nel verso, come il sangue nelle vene.*

*Wildgans è meticoloso nella cura della forma, nella creazione e rielaborazione dei vocaboli. Gli piace la linea classica, la perspicuità latina: canta il sole e il giorno, ama le nostre forme metriche: quartine, sestine, ottave, e soprattutto il sonetto.* « C'è molto di italiano in voi », *gli ho osservato a Mödling. Egli mi ha corretto:* « Forse sarebbe meglio dire: di latino ».

***

*C'è un'altra faccia di Wildgans che, pur in questo abbozzo deve apparire: il Wildgans sentimentale e mistico. Questo secondo aspetto caratteristico del poeta viennese traspare soprattutto dai drammi, che sono una curiosa unione di quotidiano realismo e di trascendente misticismo. I suoi drammi:* « Armut », « Liebe », « Dies irae », « Kain », *hanno avuto un enorme successo, e gli hanno aperto la via alla Direzione del* « Burgtheater », *il massimo teatro di Vienna, che ha tradizioni che risalgono a Grillparzer. Lo schema del dramma Wildgansiano è semplice. Comincia quasi sempre con una vicenda comune, quasi volgare. La vita giornaliera vi è rappresentata con tutte le sue minute necessità pratiche. Ma ad un tratto i personaggi sono invasati da un nuovo spirito, il ritmo della loro vita quotidiana si interrompe, una nuova personalità sopravviene in loro e si sovrappone, non si sa in che modo, sull'antica.*

*Come per incanto il loro linguaggio si infervora il lirismo e si modula nei ritmi più difficili: dalle loro bocche use alle pedestri frasi, escono versi purissimi. Ma per me i pregi drammatici del Wildgans non consistono in questa artificiosa sovrapposizione di lirismo che non sempre bene si fonde colle favola e colla necessità psicologica dei personaggi; nè ci conviene il simbolico misticismo su cui il dramma vien proiettato. Troppo di frequente l'autore si attarda in scabrose scene veristiche per non tradire una certa compiacenza a dipingere casi ed ambienti che dovrebbero ma non possono spirare nel pubblico orrore, sol perchè in fondo al dramma è posta una tesi morale. Il meglio dei drammi Wildgansiani, per il critico spregiudicato, consiste nell'abilità di condurre con arguta finezza il dialogo o nella sagacia di costruire la scena con esatta percezione del momento psicologico, o nella virtuosità lirica. Questi criteri ci spiegano anche l'entusiasmo che oggi trova Wildgans nel pubblico viennese.*

GIOVANNI NECCO.

# ROMANTICISMO MASCHERATO

## Una disputa tardiva.

Non parrà strano che io qui mi metta a risuscitare i termini d'un'antica quistione, compresa ormai nella storia delle polemiche e delle idee, e anzi lontana tanto dal notro tempo e dalle nostre voglie, che nessuno è tratto a rinfrescarla con lo studio de' suoi documenti. Che, se si è sentito questi ultimi anni parlare di neoclassicismo, bisognerebbe anche determinare su quale delle due parole, aggettivo e sostantivo, i suoi fautori ponevano l'accento. Sarà facile convenire, inoltre, che, avesse o non avesse quel tentativo saldezza e organicità, non mirava a una conquista o a una riedificazione, non s'opponeva ad un nemico da abbattere; sforzandosi anzi a epurare il cielo letterario e a ripristinare un gusto che (se si può dire) delibasse e si suggesse una per una le locuzioni e le parole, sprezzava la confusione dei problemi e svalutava la volontà mistica, propagandista, profetica che adopera le lettere a un fine violento verso la vita. Non riteneva, insomma, d'avere a combattere un romanticismo.

In Francia, invece, tale combattimento perdura, o si rinnova. Le sue forme, le sue condizioni, furon diverse, anche al principio, da quelle cui sottostette in Italia; variarono poi rispetto al loro stesso inizio, si ripeterono nei successivi momenti parteggiandosi diversamente il campo; scomparvero a volte i nomi. Sotto altri nomi rifiorirono le stesse idèe, sotto altre idèe militarono le stesse tradizioni e «posizioni»; e per difender meglio quel che parve importante, i primi insorti, i primi romantici furono dagli stessi per così dire loro seguaci rinnegati, scavalcati. Se oggi i primitivi nomi, in qualche senso, o per ironia, o per rimprovero, o per smania nobilitatrice ritornano, è dovere che ogni accusa o difesa che a quei nomi s'accompagna sia bene esaminata, e rivoltata contrariamente al senso esplicito delle parole, prescindendo dalla volontà e dall'ostentazione dei campioni in parata. Per anticipare quelcheduno dei cenni con cui si potrà concludere, diciamo che si trova, come presupposto della tenzone, una implicita e pregiudiziale necessità di parteggiare: quasi che senza «principi», senza aiuti — e di quelli che suscitano intorno rispetto, di cui si può dunque menar vanto — i critici, o anche gli scrittori non potessero tenersi sicuri. Col tentare appoggi e aggrapparsi a puntelli, chiudono meglio, più legittimamente, le fila del loro argomento; e quasi quasi il vero sta per loro non in una propria esperienza di certezza ma nel potersi muovere di conserva con gli spiriti magni; o anzi secondo una speciale tradizione che spersonalizza fino gli individui più rappresentativi e dalle loro opere trae una sorta di formulario pratico. Queste considerazioni posson valere per le due parti mosse a rumore, benchè si abbia da insistere principalmente sulle ragioni di una di esse.

La singolare chiarezza degli scrittori francesi elude la ricerca delle cagioni occulte o dissimulate dei loro scritti; la dirittura della loro espressione può indurre a credere a un animo aggressivo e lineare, a un portamento cavalleresco di polemisti che nella lotta toccano sul vivo e pure rispettano gli avversari, ma non tendono tranelli e non gioiscono malignamente delle proprie arti subdole. In vero, il congegno della loro psicologia è più complesso: la bella parata e la finta, che sembrano arti guerresche e esterne, sono anche una difesa, un'occlusione dell'intimo, una specie di serrato inganno del quale i lettori vengono malagevolmente a capo. Quando si riuscisse a spianarlo, si sarebbe poi forse ricompensati da uno spettacolo assai meschino.

Ma, si può allora dire: val la pena di durar tanta fatica, di mettersi a scovare i motivi riposti, quando si sia convinti della loro fallacia? Importa, fuori dei suoi confini e degl'interessi che la agitano, una bega letteraria? La letteratura, ci vuol poco a ammetterlo, va considerata nell'opera; e anzi nella miglior condizione dell'opera, togliendo quel che di troppo particolare e momentaneo la può accompagnare; cercando quando si sanno di dimenticare, o di riassorbirli in una visione serena e confidente, i caratteri troppo precisi, le minuzie, le vòglie o le ubbie dell'artista; come d'un amico non si ricordano neppure i difetti ridicoli. Tutto il contorno delle polemiche, aspro ma così breve, non sarebbe meglio trascurarlo, per non esserne involti fuor di luogo, e tratti a scendere a ingiustizie, a partigianerie non richieste?

Invece proprio lo studio, entro la polemica, delle sue ragioni, la spiega e la fa degna. La passione polemica è passione di idèe; se talvolta certe idèe, false o non credute, la servono bassamente, oltre quel primo schermo si giunge alle idèe vere che la sottendono. Non tutte si vogliono, o si possono confessare. Son di solito queste a contar di più, a farsi contemporaneamente materia e sostrato dell'opera d'arte; la quale nell'attacco de' suoi nemici ha quasi uno specchio delle proprie ragioni. La polemica che qui si considera è poi tanto piena, tanto vasta che non solo vi si vede come in iscorcio la storia, si può dire, di un secolo; ma vi si bilanciano i contrapposti problemi, le tendenze che affaticano anche fuori dell'arte gli uomini. Se il discorso sarà un pochino lungo, si cerchi la scusa nel desiderio di non trascurare, di non urtare i punti più sensibili degli animi che vi si son rivelati — e dell'animo nostro.

## Giudizi temerari.

Il libro che induce in questo discorso non è altro che una raccolta di articoli o di studii critici e riguarda le lettere francesi nei punti secondo l'autore salienti, nel loro carattere più sintomatico. Accanto a alcuni scrittori viventi, e anzi prima di essi, sono considerati tre grandi, ormai morti, che li spiegano; che stabiliscono, fondano gli argomenti, i bisogni onde poi i nuovi scrittori s'ispireranno. Così si produce una filiazione che non è palese nell'arte, perchè è segnata da altre ragioni. A voler un poco esagerare, e mirando più all'intenzione che ai risultati di questo critico, uomo accorto e, suo malgrado, di gusto, si può dire che per lui l'arte non conta; o non gli serve e non se ne fida. Il titolo dei due volumi dichiara il suo animo: egli non riconosce per sè una funzione d'accompagnamento, d'assidua e tranquilla cura e dilucidazione, d'analisi vicina e informatrice; non s'accontenta che i suoi «pezzi» siano, bonariamente, discorsi, ragguagli, articoli. Per osservare il fatto umano e naturale dell'arte, sforzo di tanti e risultato di tanto pochi, ma sempre, dove riesce, bontà che premia la fatica, che riscatta le pecche e rimuove le intenzioni vili; per trovar contatto tra le esigenze, magari posticce, dello scrittore, e la distrazione, la fretta del pubblico, che non sarà poca nemmeno in Francia, egli s'impanca sulla più alta cattedra, e manda intorno i suoi verdetti appassionati, irremissibili, e costruisce e pronuncia i suoi giudizi.

Questi «Jugements» di Henri Massis fanno dunque come un breviario di solidale, inflessibile condanna. I primi colpiti sono Renan, France, Barrès; poi vengono Gide, Rolland, Benda, tutti, in globo, gli scrittori giovani, e, per incidenza, Fromentin. Si salva, non diciamo Claudel che è visto di sfuggita e si piglia anche lui le sue brave percosse, ma il solo Duhamel. Parecchie osservazioni son giuste, qualche analisi, le più malvage, penetrano, fatte apposta, con arte, con astuzia, per far male, per far colpo, per toccare quel punto nel quale s'avvelena tutta l'opera. Di eresie letterarie ne son state dette di molto peggio; critiche senz'ordine, critiche assurde se ne conoscono a bizzeffe; critiche tutte inamidate e lustre di logica appariscente, piatte e sempre uguali, che non c'è verso aderiscano alla pelle dei poveri scrittori torturati, anche. Massis, per indole, si tien lontano da questi esempi e, salvo un caso (il principale), tratta i suoi autori con decenza; ma io stimo che quanto più si tien rispettoso e distante, tanto meno essi (o i loro lettori) gli posson perdonare. Poichè la mancanza prima di rispetto, quel che lo fa nemico delle lettere, e pericoloso e inutile apprezzatore è il suo arbitrio, il posto di direttore che s'è vagheggiato, la dipendenza in cui chiude gli scrittori, la sufficienza con cui li tien d'occhio. Non ha in essi un momento di fiducia, non si accosta, non li ascolta; non ne sente la potenza, non li ama. E certi pareri, che possono esser rudi e immotivati, o magari sbagliatissimi; ma che sondati con la severa coscienza dell'amicizia, della comunanza d'intenti, della collaborazione, dove si cela un'amarezza che è pur sempre affettuosa, o un dispetto che riprende e dimostra un'antica speranza: faranno di certo meno male del più blando di questi giudizi, che sembra sempre una dura degnazione. Quelli poi che non riconoscono le regole che Massis impone e non consentono ne' suoi principi ostentati, troveranno ch'egli ne deduce una carità singolarmente esemplare.

Se Massis mi leggesse, rileverebbe in queste parole una filza d'errori e m'avrebbe già condannato. Ho detto del rispetto, della gratitudine che unisce il critico all'autore; ho implicitamente considerato come libero l'ingegno umano; ho riconosciuto i diritti degl'individui. Sono per me, queste, verità semplici, che non ci si sta a spender parole, da cui si muove anche senza proferirle, e così ci s'intende; sono, meglio che verità, usanze. La civiltà, la cultura, parole che anche a Massis son care, le presumono.

Per lui, invece, non sono da accettarsi; sono ombre vane, illusioni, menzogne, o anche di peggio: l'incarnazione del male. Entra dunque nella critica questo nuovo, o tanto tempo taciuto, elemento morale; e, sottolineamo, nuovo. Si sta con lui infatti fuori della retorica — o dentro una retorica maggiore. Non si tratta più dell'arte: non si tratta di sbandirne le opere irregolari; nè della gerarchia dei generi: non si tratta di sottomettervi le opere ribelli, di epurare quelle contaminate. Le opere d'arte hanno una figura, una potenza terribile, son veicolo di morte. Non son soltanto il segno d'un'epoca, d'una società inquinata, ma l'agente. Il difensore del bene deve dar l'allarme e correre ai ripari. Siccome sono nate da una volontà malvagia e, a prescindere dai risultati, sono perfide nelle intenzioni, il giudice provvede; questa specie di pubblico accusatore incita il popolo a trarne vendetta; questo auto eletto sacerdote denuncia e esorcizza il demonio che vi s'annida.

Non si vuole qui caricare uno sdegno poco proficuo e forse poco convincente. Si cercherà più avanti di prendere a partito il signor Massis su qualche punto preciso, ma le sue affermazioni generiche e pregiudiziali non riescono nemmeno a soddisfarci. Dove e da chi ha avuto egli l'investitura e la prerogativa del bene? chi gli ha insegnato a farsi creatore, sotto una insegna morale, di dogmi letterari? Il bene di Massis, il male degli scrittori ch'egli denuncia son per noi argomenti dello stesso valore, sfoghi sullo stesso piano, identiche esaltazioni di chi delle lettere si fa una passione e le intende secondo un istinto di dominio che le perturba e le sforma. Con questa differenza: che l'arte, per quanto così ridotta, è sempre ingenua, sempre pura, e anche una bestemmia la rende innocua, rivelandola nella sua qualità espressiva. Le diatribe di Massis, secche, articolate, pervase di malizia e continuamente simulatrici, non hanno nemmeno un segno di quella libertà e sincerità che ce le potrebbe render accette. Da Veuillot a Blois e a Giuliotti, si conosce la forma artistica dello sdegno e della protesta religiosa, e si ammira. Ma qui non sdegno vivo e non protesta audace. Scoprire gli interessi e i motivi, palesi o occulti, di questo polemista in veste di critico: tale è la forma d'indulgenza con cui par giusto di doverlo trattare.

## Massis e l'Indice.

Massis fa professione di fede cattolica e di pensiero neoscolastico; e anzi la sua critica sarebbe nient'altro che l'applicazione dei presupposti della fede. Crede quindi che gli sia sortita una funzione di provveditore alle lettere e d'indagatore delle tendenze e delle mire dei letterati: un ufficio intermedio tra quello della Congregazione dell'Indice e quello della Santa Inquisizione. Ma i Canoni che statuiscono della censura e della proibizione dei libri, e che formano il codice della Congregazione dell'Indice, non contengono, esplicito o sottinteso, nessun principio positivo di discriminazione; lasciando all'arbitrio e all'iniziativa della Santa Congregazione il giudizio sulla sindacabilità delle opere letterarie, elencano soltanto i libri proibiti *ipso iure*. Non si erra di molto, credo, se si afferma che i membri della Congregazione mettono all'indice i libri per ragioni analoghe a quelle specificate nel Canone 1399, cioè per ragioni pratiche, quando l'attenzione è attratta da fame scandalose o la moda corre dietro a delle novità teoriche o scientifiche buone per rimbecillire il pubblico grosso. Il padre Giovanni Casati, nella prefazione d'un suo volume assai gustoso, dove tratta dei libri letterati condannati all'indice, dice precisamente: «La Sacra Congregazione dell'Indice giustamente non motiva le sentenze. La ragione è ovvia, e guai se non fosse così! I motivi ch'io o altri può portare potrebbero fors'anche parere a taluno discutibili o non così forti da dover involvere una condanna. Orbene, possono benissimo questi privati giudizi essere discutibili, non può essere discutibile la sentenza della Chiesa, data per ragioni d'ordine pubblico. La sacra auctoritas providentiae doctrinalis, che v'è nella Congregazione dell'Indice, se non ha l'ugual valore dell'infallibilità che v'è in materia di fede, ha però per l'ubbidienza d'un cattolico l'uguale peso». Donde si trae: che i decreti della Congregazione son provvedimenti d'autorità, che un cattolico non può sindacare per quanto si creda superiore e immune, come il più eroico soldato non può a cagione del suo eroismo arbitrarsi a criticare le provvidenze che piglia lo Stato Maggiore contro temuti pericoli ch'egli non è in grado di valutare; e inoltre, che i motivi da cui la Congregazione è diretta sono specifici e singolari, non dipendono da una dottrina che la Chiesa proclami nell'atto di condannare chi se ne scarta, ma da un giudizio di opportunità. Non è difficile capire che la Chiesa a farsi banditrice d'una dottrina letteraria, o a dedurre strettamente una regola critica dal suo insegnamento, farebbe opera caduca e anche insana; poichè essa sa che quanti hanno imparato a credere la sua fede e si son nutriti delle sue parole, non vanno a cercare un nuovo viatico e un'imperfetta scienza nelle pagine dettate dall'ingegno umano. In esse non trovan nulla di divino, ma un segno vivo dei propri fratelli. Se non le accolgono con sensi di fraternità, se non cercano di giustificarle e d'elevarle, se son pronti a accendersi nello scandalo, e quasi con diletto, non vorremmo, a dir questo, cadere nella stessa colpa, ma ci par proprio che aliti in loro, non vinto, lo spirito dell'odio.

Non odia di certo chi, nella critica d'un libro, fa il suo mestiere, e cerca di sceverare il bello dal brutto; non odia se in tale lavoro riesce ingiusto, che non sarà nemmeno colpa sua, e neanche se, invece di bello e brutto, dice buono e cattivo; non è colpevole neppure, non è spietato se in un libro, in un autore riscontra i segni d'una decadenza, d'una miseria, d'un male, benchè allora abbia a pensare che se quei segni non sono palesi esteticamente e non giungono a una mancanza formale, s'è consolata la miseria, e la decadenza è, con l'ottenere un'espressione, sanata. Ma che cosa si dirà d'un critico che in uno scrittore a cui consacra ben centotrenta pagine riconosce, con astio non mai smesso, la potenza, la volontà, starei per dire la natura del male?

## Il demoniaco Gide.

«... cest un livre qui brûle les mains pendant qu'on le lit et avec lequel je n'ai jamais voulu me trouver en tête-à-tête tant je crois qu'il est redoutable» — chi legge queste parole capirà che sono proferite da un povero spirito, da un'anima torbida e debole in preda forse ai fantasmi della sua solitudine o di qualche tara che la rode. Infatti chi la pronuncia è l'eroe d'una storia d'«inquiète puberté - cet état physiologique, cette crise où le masculin et le femminin se confondent, où les instincts prennent le dessus, où le raisonnement lui même est tout affectif - cet état informe où le médecin encore plus que le psicologue aurait son mot a dire». Le prime parole riferite son portate sul frontispizio, le seconde scritte a pag. 114 dello stesso volume; le prime estratte da un romanzo di Roger Martin du Gard, *les Thibault*, annunciano i plurimi sempre uguali saggi su Gide e vi predispongono il lettore; nelle seconde senza reticenze Massis esprime il suo pensiero sugli eroi adolescenti che Martin du Gard è andato a scovare. Insomma, di quella stessa creazione ch'egli considera poi malvagia e anche irreale si serve al principio come d'un testo che provi fino all'evidenza il buon fondamento del suo giudizio su Gide e che obblighi il lettore a dargli ragione. Ma quando le palme ardono naturalmente, qualunque libro càpiti di toccare parrà di fuoco. A tale stregua, non dico i classici ch'egli pretende d'amare, ma tutti i lessici e i dizionari son libri da bandirsi. Conosce forse regole empiriche di condotta e divieti che salvino i ragazzi dagli acerbi perturbamenti? Massis potrebbe sostenere che altro è l'informazione diretta oggettiva e in qualche modo necessaria; i pericoli ch'egli vede e depreca dipendono invece dalla mancanza di brutalità e di precisione, dalla delicatezza, dall'ombre, dalle suggestioni sparse, dallo strano e immediato capovolgimento di valori che un'arte esperta ottiene proprio nell'animo di quel fanciullo che più sarebbe oppresso e respinto da una rivelazione rapida, spensierata. Se è davvero opportuno seguitare a discutere di simili argomenti, gli opporremo che anche in questa materia non si vive di solo pane; e che, se un'esperienza dell'osceno è necessaria, è necessaria pure un'esperienza del torbido.

Però lo scandalo di Massis sarebbe confortato dalle confessioni del medesimo Gide; dal modo della raccolta dei suoi «Morceaux choisis» prima di tutto; da quella sua fiducia in un pubblico avvenire che è fatta apposta per inebriare gli adolescenti col gusto — e il premio — della scoperta fruttuosa; dalle confidenze in cui sembra indulgere non tanto come in uno sbocco lirico, per togliersi un peso di dosso, quanto per cattivarsi i cuori, per penetrare gli animi e adoperarli: «j'aime mieux faire agir que d'agir». E ancora: «J'écris pour qu'un adolescent, plus tard, pareil à celui que j'étais à seize ans mais plus libre, plus hardi, plus accompli, trouve ici réponse à son interrogation palpitante».

Nel tempo che Massis scrisse i suoi «jugements» non era divulgato un libro che sarebbe una più triste testimonianza della direzione, segreta o palese, della volontà gidiana. Se il critico avesse tentato di mostrare le brutture, o magari il fallimento dell'opera come un effetto di debolezza, di passività, d'incapacità di costruire: sarebbe rimasto su un terreno neutro, dove le opinioni prevalgono o si chetano secondo la forza persuasiva che comportano e le circostanze; e molte delle sue sarebbero potute parer buone. Qui invece egli s'è corazzato con argomenti di tutt'altro genere, ha mobilitato potenze celesti e infernali; l'inconsueta battaglia fa salire a una dignità non mai prevista il nemico ch'egli non riesce co' mezzi suoi propri a dominare. Gli imagina dunque una forza cui non sembra egli potesse aspirare; peggio, riconoscendogli delle qualità sataniche, gliela crea. Si ha da dire francamente che il temuto pericolo sta negli accenti di cui Massis si serve per meglio determinare e rivelare il testo gidiano; nel rifiuto che sottolinea, nello sdegno così consapevole che richiama e forse avvince; in quel continuo vezzo di rincarare la dose onde le pagine più deplorevoli, che son poi le più attente e le più chiuse, son qui, anche ingiustamente, denunciate; cosicchè i lettori più ingenui troveranno l'incitamento a riscorrere i libri e, preoccupati, intristiti, sciuperanno la prima impressione, ch'era la più generosa.

Ecco, per essere più precisi, un episodio secondo Massis rivelatore. Delle «Caves du Vatican» Gide riporta nella sua scelta due brevi brani; il secondo è quello che prepara il delitto «immotivato» di cui si macchia il protagonista Lafcadio. Chi è Lafcadio? — è un prodotto libero, di diverse razze, di combinazioni impensate, d'incontri casuali, è uno che non conosce l'essere suo fino a diciannov'anni, e quando pateticamente lo viene a sapere, vi porta quasi un privilegio d'indipendenza, di candido abbandono e d'autonomia; è un figlio dell'amore. Nelle vagabonde sue esperienze, nella sua indisciplina non trova altro che una maniera di conoscersi — e forse, in certo modo, di «fondarsi»; non può e non sa trovar altro. Un giorno, in treno gli capita un compagno di viaggio ignoto, che gli è indifferente e perciò lo urta; noiato, in cerca d'un qualunque pensiero la sua mente che non piglia sonno si lascia attrarre da una macabra fantasia: «là, tout près de ma main, cette double fermeture que je peux faire jouer aisément; cette porte qui, cédant tout à coup, le laisserait couler en avant; une petite secousse suffirait... Ce n'est pas tant des évènements que j'ai curiosité que de moi - même (in tanto di là dal finestrino muta il paesaggio)... Là sous ma main, cette double fermeture — tandis qu'il est distrait et regarde au loin devant lui — joue, ma foi! plus aisément encore qu'on eût cru. Si je puis compter jusqu'à douze, sans me presser, avant de voir, dans la campagne quelque feu, le tapir est sauvé. Je commence: une; deux; trois; quatre; (lentement! lentement!) cinq; six; sept; huit; neuf... Dix, un feu!». Così il delitto si compie.

Non è possibile, si vede, pensare questo delitto senza Lafcadio; non può essere che si tratti di una propaganda, sia pure simbolica, a favore di un simile atto «gratuito»; il delitto starà o non starà bene alla persona di Lafcadio, la persona sua sarà criticabile sotto molti aspetti, oppure assurda e non viva; la sua assurdità, le sue mancanze si potranno identificare con deficienze personali di Gide che egli è condannato a scontare nella sua arte. Ma fargli imputazioni diverse, maggiori, come se un capitolo di romanzo fosse un articolo sedizioso, è un brutto e villano giuoco Sarebbe come imputare a un disordine di Stendhal il delitto di Giuliano Sorel.

Ed ecco le parole di Massis: «Cette dangereuse curiosité, c'est pourtant le principe de l'éthique d'André Gide, comme ce goût du pervers, celui de son esthétique. Et puisque Lafcadio est une créature de son âme, il est légitime que nous cherchions le secret de cette âme la où il l'a voulu cacher, dans l'intimité de son art».

Gide, poi, ha fatto di peggio, ha anche scritto: «Il n'y a pas d'oeuvre d'art sans collaboration du démon»; la volontà diabolica, il gusto, l'amore della perdizione è dunque al centro della sua opera; ogni qual volta ha cercato, tentato o raggiunto la libertà, egli è stato arnese del diavolo; ogni suo movimento, incertezza, o «virata» — e sono tante — ne è segno. Ossesso da tale virtù, par quasi uscito dal novero dei mortali; poichè egli solo, nelle sue tentazioni intellettuali, avrebbe il male al suo comando. Ma queste frasi, dette e ripetute da uno che ci crede e non per finta, non dànno senso; non si conosce virtù magica che si esplichi con un mezzo placido e lento come i libri. Gide, al solito, esperto di tòcco, sulle frasi demoniache non c'insiste; forse le ha incluse per un incauto gusto d'attrattiva e di sfida verso gli spiriti come quello di Massis volontariamente insensibili al suo.

Può menar vanto, se veramente si sazia d'una vittoria come questa. «Et nunc» egli ha letto nel Vangelo. «C'est le secret de la félicité supérieure que le Christ nous révèle. C'est *dès à présent* et tout aussitôt que nous pouvons participer à la

félicité. Quelle tranquillité! Ici vraiment le temps s'arrête. Nous entrons dans le royaume de Dieu ».

Si rovescino le espressioni: la volontà diabolica regna nel mondo; ora, sùbito, si entra in inferno. La verità tremenda si rivela per bocca d'un uomo, con l'opera de' suoi scritti, la quale è come un veleno; chi la gusta, non c'è scampo. O forse solo con un antidoto ultrapotente, con un libro che smascheri l'avvincente impostura, col gridare l'allarme sui tetti, con l'acceso garrire di pensieri opposti. Così i malleabili lettori, la dolce e molle natura umana, sono una palla, giocata a rimbalzo fra Gide e Massis, fra le tenebre e la luce, fra l'abisso e l'eliso. Innocenza, vanità; tronfia sicumera di letterati, fregola di pettegolezzi e di risentimenti. Il romantico giuoco, dove non c'è posta poichè il mondo si salva o si perde a dispetto di tali infatuazioni e rancori, nasconde forse una dolorosa realtà dalla quale invano tenta d'escludersi e di schermirsi.

## L'elogio della metafisica.

Massis nei suoi sfoghi e nelle sue tentate ricostruzioni non è solo. Julien Benda riconosce anche lui nella coltura occidentale uno spirito di corruzione, che promana nientemeno da Belfegor; e Massis si avvicina particolarmente alle sue ubbìe quando si accanisce contro la musica (le génie de la musique en effet est indépendant de toute réflexion, dę toute intention consciente... il n'à que faire des concepts et chasse la raison) perchè « Romain Rolland, en effet, est un musicien »; ma lasciamo andare. Con più vigore e con più frutto tanti anni or sono Pierre Lasserre svolse la sua tesi contro l'antico, clamoroso e presto abbandonato romanticismo francese. Ma queste opere, e molte altre, tutti gli scritti insomma che provengono dalla Francia accademica, a volte anche ricchi di buon senso arguto, di correttezza, di placido spirito educato, quali che siano i princìpi e le ambizioni dei loro autori, non esulano, nei loro effetti, dal campo letterario. Massis, come s'è detto, è mosso da un'altra passione; forse, meglio che restaurare nelle lettere una norma e un ordine cattolico, si smania d'applicare ad esse quei princìpi conclamati che sembra possedere non senza maraviglia e senza sforzo.

Non lo si vuol offendere se si rileva che « il problema della realtà » com'egli lo intende, ci sembra un indizio d'una violenza iniziale, d'un ordine imposto e, noi si direbbe, anche più meritorio, ma il quale non si stanca di suscitare consensi, quasi aspirasse a un'armonia che non la devon decidere le opere e la coscienza, ma che richiede soccorsi esteriori e puntelli. Il fervore del proselitismo è di solito un privilegio degli eretici, che rompono la tradizione e quindi non sentono certezza in sè, se non è garantita dall'eco degli adepti.

Nel fuggire se stessi, in questa ricerca d'un mondo, di una realtà che vien ricostruita secondo una forma prediletta, e noi diciamo romanticamente, c'è un sintomo d'impazienza. La solitudine di Pascal non garba a Jacques Maritain, che di Massis si può forse considerare maestro. L'appello alla ragione, la fiducia in essa, lo sperato consenso degli altri entro la precisa Autorità della Chiesa; la libertà delle anime ragionanti che stanno al loro posto ordinato e fanno parte del corpo comune con coscienza tranquilla, più che esser deduzioni, o verità direttamente insegnate dalla Scienza, posson parere un'opinione, un riparo umano di spiriti che son rimasti scossi e vinti da aspetti o da ombre di quella realtà che vorrebbero così ridurre. Per salvare la realtà, essi accusano gli uomini, il tempo; una lunga e pertinace deformazione, un irrazionale abbandono di princìpi che ha condotto a successive catastrofi, che ora pesa quasi come una necessità formale dalla quale pochi sanno liberarsi: pochi, ma questi tanto illuminati da farne la diagnosi imperterriti e punto timorosi d'esser soggetti alla stessa passione.

Il primo medicamento predicato non è la fede, ma l'uso dell'intelletto. Che la fede sia concessa a rari spiriti e come un loro privilegio, costoro lo ammettono anche troppo facilmente; non sanno le parole, forse illogiche, forse poco plausibili, che son capaci di suscitarla; non si contentano della virtù dell'esempio, che è cosa santamente « gratuita », e potenza da poterla esercitare senza orgoglio il più umile cristiano. La critica che Maritain rivolge a Pascal, non limitandola, al solito, a un ufficio di spiegazione, magari di complemento, ma come giudizio dottrinario e condanna inappellabile d'un suo « male », è notevole: « En fait néanmoins, il serait puéril de ne pas l'avouer, il n'est pas parvenu au plein équilibre doctrinal, et n'a pas su se maintenir parfaitement dans cette pure ligne formelle à laquelle tendait l'instinct de sa foi. Défaillances accidentelles, déficiences et scories humaines qui sont précisément ce qu'aiment en lui des esprits qu'il aurait haïs, car ils n'aiment pas la vérité, mais l'homme, et ne cherchent dans les grandes âmes qu'ils admirent qu'à s'aimer eux-mêmes avec plus de concupiscence et de délectation ».

« Que dirons nous ici? Pascal, et c'est le principe de toutes ses faiblesses, a une incurable défiance à l'égard de la métaphysique ». Strana fissazione: le anime sperdute, che si cercano e si ripiegano continuamente, magari follemente perchè non han trovato appoggio di verità son qui prese a considerare come dei mostri d'egoismo, che non possono provare amore e desiderio della parola altrui senza che v'entri la volontà perversa di trovar consonanze inattese e di bearsi della propria eco. Quelli che l'hanno letto, quasi tutti hanno letto il Vangelo ignoranti, e molti sfiduciati, della metafisica; non staremo qui a dire quale virtù ne hanno tratta. Saranno deboli; ma, appunto, più di tutti han bisogno d'una norma convincente e vicina. E quale forza dimostra chi, eleggendosi a maestro, nella sua aridità li respinge e li sconosce e non si ritiene mai abbastanza logico e pronto nel condannarli, forse per la paura o per il rimorso della sua debolezza non bene guarita?

Con tali osservazioni, con tali insinuazioni psicologiche si rientra di netto nella schiera dei reprobi, trasportati e vinti da una di quelle correnti fatali, a chi non si argina dietro la salda filosofia scolastica; che sono il segno e la forza del male di questo secolo. Ma una simile condanna non è per dispiacerci. Proprio perchè siamo tanto lontani dal candido ottimismo da non ricordarci nemmeno più del suo valore, la critica non solo alle utopie romantiche e al mito del progresso, ma allo stesso idealismo, ci convince e, per quanto siamo riformabili, ci raddrizza; è la legittima parola di uomini ormai disamorati di quegli ideali falliti. Faremo volentieri la patetica osservazione delle stanchezze e delle rovine che nelle speranze umane ha portato, dopo tanti inni, quest'ultimo periodo di guerre e di sconquassi; ne dedurremo che la teoria dove si nega o si allontana il male è un'allegra facezia o una disperata difesa di chi non sa sopportare l'evidenza. Ma non possiamo abbandonare, rifiutare il male di questo secolo, il non ancor sceverato male che ci sta nell'animo per rifarci a un imaginato bene che vige, costruito e perfetto, in una precisa epoca della storia; non siamo adatti a accettare il servaggio mentale a un'ipotetica età dell'oro.

Se poi ci vengono a dire che quel pensiero, con i soli mezzi umani, è giunto alla libertà intera e ivi splende, così che ci tocca soltanto interpretarlo, adattarvi la falsa realtà d'oggi giorno perchè essa ritrovi la sua forma vera e si separi dai suoi errori, risponderemo che questa prospettiva mirabile e i tentativi d'applicazione che se ne dànno ci lasciano di molto scettici; e solo se quel pensiero si farà nostro lo potremo accettare. Discorso questo che gli scolastici non posson gradire, come troppo soggettivo e mosso da un pregiudizio fallace; ma perchè si potesse smetterlo, ci vorrebbe un tale mutamento nella nostra natura, che noi non se ne può ammetter l'ipotesi nè preveder le condizioni. Sarà, benchè di poca soddisfazione, una superbia: ma induce a non accondiscendere la persuasione che, staccati dagli entusiasmi filosofici e svezzati della compiacenza nei sistemi, sia facile capirli e magari amarli fino nelle loro debolezze e nei loro attriti.

## Il realismo romantico.

Guardato con occhi attenti, che cosa ci rappresenta un siffatto tentativo, così fiducioso in un bene già costruito da imparare razionalmente, così accanito contro il fatale danno delle singole libertà e autonomie? Là dove mira all'arte, non la sfiora nemmeno, scambiandola con una dottrina e una disciplina che, se pesano nell'opera poetica, vuol dire che l'autore non le possiede. Perciò l'asserita sua base filosofica non riesce a impregnare il pensiero o il sentimento cattolico nelle deduzioni a cui giunge. Chi vuol conoscere un pensiero ortodosso, che quasi sembra ispirato da quelle fonti da cui Massis si stacca con disdegno, ne troverà l'esposizione chiara e definita in un recente opuscolo di monsignor Mario Sturzo intorno alla estetica di Benedetto Croce. Il dissenso, necessario per un cattolico, dai fondamenti delle teorie crociane, vi è segnato; ma non toglie la riconoscenza dell'autore a Croce, il favore all'opera sua di svecchiamento e di rinnovamento culturale, una pratica adesione ai risultati della sua critica, espressa con parole anche più calorose di quelle del suo ideatore. All'identità d'intuizione - espressione monsignor Sturzo premette qualche cosa d'inespresso, ma di fondamentale: un'ispirazione, un « primum » che non è certo logico ma nemmeno fantastico, che si specificherà poi nelle ulteriori manifestazioni dell'animo, modificandosi e perdendo. L'intuizione pura perciò è per lui innaturale; l'arte è l'elaborazione ideale d'un dato momento della vita. L'arte pura è prosa o poesia, secondo il modo come lo spirito, che è uno, agisce; perciò lo spirito ha una sua realtà, che precede l'arte. La poesia è « vita cantata ». « Questo canto non è solo il verso; prima del verso è tutta la tonalità del pensiero ».

Se qui si riscontra una premura di fondar l'arte realisticamente estranea al pensiero crociano, si tratta però d'un realismo del soggetto, che si stacca definitivamente dalle preoccupazioni oggettive. La parola « imitazione » che ricorre, sebbene con cura circospetta, in Lasserre e Massis, è respinta espressamente dallo Sturzo, il quale nega il modello estetico, i canoni, le regole; e nega altresì il valore esemplare e normativo delle rappresentazione artistica, chiodo nel cervello dei suddetti realisti. Per non toglier nulla della sua secchezza al discorso, riportiamo: « Pure l'arte ha il suo valore... La vita ha anche bisogno dell'arte. E quando sono i momenti della poesia forte, viva, esuberante si cerca l'arte come mezzo per perpetuare quei momenti, o per dirli agli altri, o per dar sfogo alla piena del cuore, come avviene col canto. Ma da sola l'arte non vale la vita, da sola la poesia... è come la storia; la storia non vale l'azione, del resto non ne è che la memoria; la poesia dell'arte strettamente dipende dalla poesia della vita, e tanto è più grande, quanto più a quella si accosta ».

Si osservi come le parole, in sè esuberanti e infiammate, sono qui contenute e ridotte secondo un'opinione misurata, che non si lascia ingannare dal vago. L'arte non vale la vita; e perciò, anche se vi si scopre qualche fondamento, sono inutili e pericolose le effusioni, le imprecazioni di un Massis. Non può esser angelica, non è diabolica: l'arte è cosa umana, d'un'umanità che in essa dimentica le cure e purifica i sentimenti, limitando'i in una forma precisa.

Lo spirito che in essa cerca, trova, teme un cibo sostanziale, un indirizzo vitale, un inizio è uno di quegli spiriti confusi e opachi come sarebbero i peggiori e i più stravaganti di quelli che si dissero romantici.

La parola del classicismo, come costoro ce la servono, cela dunque un inganno; e si smentisce col suo stesso tono, tanto è adirata e violenta. C'è un vero e proprio scambio di termini. Appare chiaro che essa si tramuta in intenzione o in dispetto romantico (come il loro cattolicismo si segrega e si riduce nella più rigida forma d'orgoglio nazionale); resta ancora da intendere come, perchè la confusione avviene.

A trovare la scusa e la spiegazione d'un tale atteggiamento lo stesso Massis ci aiuta, e in un modo che sembra irrefutabile. Bisogna, anche qui, riferire:

« Toutes les littératures ne créent pas ce milieu bien tempéré, et il n'est pas établi que de toutes un ordre se dégage. Peut-on vraiment parler, par exemple, du génie traditionnel de la littérature anglaise? Le génie n'y est rien qu'individuel. Il jaillit en personnalités hardies, excentriques de leur nature, et par là même d'une variété déconcertante; échantillons disparates d'une même race san doute, mais où tout semble créé à chaque coup, le style, la composition et jusqu'à la langue. Chaque oeuvre surgit comme une aventure que rien ne laissait prévoir, anormale et quelque peu monstrueuse. Aussi bien n'exerce-t-elle pas d'influence au sens où nous l'entendons; et n'existe-t-il pas de culture anglaise à proprement parler. Des oeuvres, des individualités exceptionelles, sans action sur la société, sinon sans disciples... Aussi la littérature anglaise... se retranche du public ».

Tolte alcune esagerazioni d'una visione preconcetta, o indotte dalla cattiva fede, non si ritrova in queste parole la precisa figura dell'artista, quale noi lo si immagina? Poteva dir le stesse cose, o poco meno, dell'Italia; facendo il debito onore inoltre alla nostra tradizione retorica, sulla quale anche il più balzano dei futuristi deve (e sa) contare. Si vede dunque definirsi un contrasto che pareva ideale come un contrasto dell'indole di due nazioni; ogni volta che nel corso di questi appunti s'è usato dir « noi », si era mossi da un istintivo e intimo senso che ci appartiene come italiani. Non si pensava d'impostare un'opposta tendenza battagliera, ma di svolgere una considerazione pacata, d'esprimere un giudizio spassionato e normale su alcune quistioni molto scottanti per i nostri vicini d'oltr'Alpe; rassicurati ancora da questo vantaggio: che siccome le varie nostre impressioni non si compongono in una teoria di difesa nazionale, siamo perciò più vicini a un criterio giusto e applicabile universalmente.

Tale teoria dell'arte obbiettiva e, come dicono, classica è dunque strettamente legata a una teoria di conservazione della compagine sociale della Francia: e risulta chiaro come in tutto questo « realismo », s'intoni esso alla morale, alla religione, o all'estetica, il predominio lo tiene la politica, la ragion di stato. « Il en va tout autrement des lettres françaises — prosegue il Massis — éminemment sociales, où, sous la liberté infinie des styles (ma, di fatto, fino a qual segno è propenso a difenderla?) se découvre un réseau merveilleux de disciplines qu'on ne rompt jamais sans une perte désastreuse ». Non diciamo, per carità, che con queste stigmate sociali non si possa far arte; diciamo che quando la si gusta se ne deve prescindere in tutto.

Ma d'altronde un prinicipio così superficiale ed estrinseco si rivolta in suo proprio danno: dalla stessa osservanza e pressura d'un mezzo sociale ristretto e esigente scatta una pretesa di libertà, per l'artista, che è altrettanto avulsa dalle ragioni dell'arte e perniciosa. L'individuo artista si gonfia della sua propria eco; si stima, e si vuole, riformatore, missionario, vate. L'eccitabile popolo di Francia come una volta nella corte o nelle classi raffinate della società « spirituale » trova nell'arte il suo modello e il suo specchio; e vi ha pure un rapido mezzo di propaganda. Dalla balorda esaltazione romantica al dandysmo affettato, al verismo scientifico, a quest'ultimo assillo, forse più tristo e più segreto, d'immoralismo, sentiamo pesare negli artisti un'ansia, un odio, un amore sociale, che li fa spesso pedanti e smorti funzionari del disordine. Massis vorrebbe essere, tra tante rovine, un morale architetto; non si può negare che Gide sia, nell'intenzione sua appena cosciente, un turbato demolitore.

Queste maschere, noi, o ingenui o accorti, non so, le strappiamo senza rimorso alla lettura; ricompaiono, fastidiose e ingombranti, quando ci mettiamo a riflettere, a analizzare. Che siano un utile strumento, e una necessità della vita francese, non neghiamo; ma è ingrata la fatica di volerle estendere, e ci si può opporre con tranquilla coscienza al tentativo di dar loro forma e valore universale.

UMBERTO MORRA DI LAVRIANO.



**Lettere inglesi.**

## Hamlet al Haymarket

*Mi recai alla agenzia teatrale dove pagai sei scellini e mezzo per andare presso a poco al loggione. Ho il sospetto mi abbiano rubato mezzo scellino. La sera del lunedì mi vestii del meno indecente tra i miei abiti; presi una automobile di piazza e mi recai a vedere ed udire Hamlet, il mio dolce e giovane amico.*

*Egli riviveva nell'arte di un celebre attore Anglo-sassone di cui per lungo tempo non riuscii a ritenere il nome, ma che per successive informazioni seppi essere John Barrymore.*

*Haymarket Theatre era gremito del bene educato pubblico Londinese — in gran parte femmine che desideravano sentirsi ripetere ancora una volta: « Frailty... » con quello che segue.*

*La tecnica teatrale era ottima. Le scene di una semplicità di altissimo stile — in cui si celavano gli artifici più raffinati. Per tale rispetto oserei dire che il povero William sarebbe stato soddisfatto.*

*Barrymore mi è sembrato certamente un interprete degno di nota; egli concilia e supera in una geniale sintesi pratica e personale le esigenze ideali della tragedia con quelle realistiche dell'azione. Egli non cade da un lato nella declamazione altisonante dall'altro egli non scivola nella sciattezza della espressione dialogica per cui noi conosciamo certi Amleti più o meno padani che dicono « essere o non essere » come se chiedessero un pacco di Macedonia al tabaccaio. Tale sintesi non coincide però certamente con i savi consigli che il doloroso principe danese dà ai mimi della trappola da sorci.*

*Anzi si notano in lui alcuni aspetti deplorevoli. Un Ebreo in presenza di una statua di Brama dalle cento braccia disse: Quello si doveva essere un grande oratore... molti popoli parlano colle mani; ma gli Anglo-sassoni nel loro eccesso di compostezza formale, in generale mancano di tale arte. Barrymore o recitava in una immobilità stalattitica oppure annaspava l'aria con enormi gesti di una compostezza lacrimevole. Egli mostrava chiaramente di essere un parvenu — un cafone della mimica degli arti — una persona che per inesperienza (in questo caso probabilmente ancestrale) cade negli eccessi opposti — come chi entri col cappello in testa in una sala della buona società europea, e poi si congedi baciando la mano non solo alle signore ma alle signorine ed eventualmente alle cameriere.*

*Altro disastro non piccolo: in fine o durante la recitazione Barrymore emetteva dei pff!.. chh!.. ssh!.. ed altre espressioni più o meno zoologiche o futuristiche, i cui effetti in relazione alla estetica non saranno da me discussi, ma che in ogni modo... non risultano dal testo.*

*Una vecchia giornalista inglese che sedeva accanto a me, mi spiegò come la figura di Polonio fosse tratteggiata nel Regno Unito in uno stile spiccatamente comico: anche il Polonio del Haymarket aveva una tendenza di questo genere — ma la medesima suffragetta mi disse che non si era mai visto un ministro così serio in Britannia... almeno sul teatro.*

*Lo spettro faceva pietà: nonostante i vari proiettori e trucchi da sedute spiritiche egli non riusciva ad adergersi nella maestà ultramondana del Re assassinato e tradito.*

*Ofelia — a quanto mi fu detto, era la migliore Ofelia inglese; potrebbero condannarmi a due eternità di vita per farmelo dire, ma ne ho integralmente dimenticato il nome. In lei la ipocrisia nordica perveniva ad una acme stupenda ed in tutte le scene di ingenua femminilità, ella raggiungeva l'impossibile per una artista di teatro: suggeriva l'impressione del suo candore interiore; per un buon quarto d'ora io giunsi persino a supporre implicitamente che ella potesse essere vergine... del resto certe cose non si sanno pressochè mai positivamente.*

*Nella pazzia ella non riuscì: ella dava una completa impressione di gioiosa incoscienza e mostrava di essere così completamente folle che non ci si accorgeva più della follia medesima. Secondo la mia barbosa opinione in tale caso occorrerebbe una esecuzione doppia e contemporanea — direi quasi su due piani di coscienza. Sul primo una serena giocondità infantile, sul secondo (che deve essere inespresso ma presente — non appariscente ma come intravvisto nella penombra) l'incubo enorme della follia tragica. Senza questa diade — non si riesce a nulla nel caso specifico che ha un riscontro solo: nelle « Baccanti ».*

*Amleto è morto. Disse: il resto è silenzio. Per noi il silenzio non esiste. In questo secolo la moltitudine anarchica delle percezioni materiali isterilisce senza remissione il segreto fiore dell'anima nostra.*

AHASVERO.



PIERO GOBETTI, *direttore responsabile*.
Soc. An. Tip. Ed. « L'ALPINA » - Cuneo

# IL BARETTI

**LA RIVOLUZIONE LIBERALE**
Settimanale
Editore PIERO GOBETTI
*Abbonamento annuo L. 20 - Estero L. 30*
*Un numero L. 0,50*

QUINDICINALE EDITORE PIERO GOBETTI TORINO VIA XX SETTEMBRE, 60
ABBONAMENTO Per il 1925 L. 10 Estero L. 15 Sostenitore L. 100 Un numero separato L. 0,50 CONTO CORRENTE POSTALE
Anno II — N. 10 — 15 Giugno 1925






# STILE DEL SETTECENTO

Il nostro settecento non si conchiude che in un problema centrale: è possibile costruire una storia del romanticismo italiano?

La risoluzione di questo problema si tradurrebbe in una vera e propria negazione stilistica del romanticismo tedesco: vedere come il romanticismo italiano sia sboccato in uno stile, o, quantomeno in una coscienza perentoria del problema dello stile (Leopardi) parrebbe lo stesso che negare la concretezza cui ambisce la filosofia tedesca del romanticismo.

Ma il problema così impostato ha scarsi limiti di individuazione; presuppone una interpretazione assolutamente nuova di Goethe, presuppone cioè una giustificazione teologica della storia della letteratura tedesca costruita sul piano astratto in cui Goethe diventa il punto di convergenza e di risoluzione del romanticismo tedesco. Questo senza contare che una storia della letteratura europea, se vuol essere veramente *storia*, deve rinunziare ad ogni limite grettamente etnografico per la sua stessa ansia di voler conciliare l'apparente chiusura dello spirito nazionale, così fiaccamente recalcitrante all'universale storico, in un clima razionale ed antiparticolaristico.

Ecco perchè si rinunzia, senza scrupolo, alla tentazione di costruire una storia della letteratura italiana più recente sulla falsariga dell'equivoco enunciato, quantunque lo sviluppo del rinascimento italiano si ponga con irresistibile evidenza come una filosofia che cerchi la propria dignità nell'essere poesia (Campanella) e come una poesia che voglia superare il suo clima esclusivamente fantastico nell'assoluto e nel divino della filosofia (Bruno). Se questa suprema esigenza appare o chiusa e sorda, or declamativa ed effimeramente entusiastica nel Campanella e nel Bruno, non si può veramente negare che si componga nella chiarezza espressiva e quindi effettivamente stilistica del Galilei.

Il problema essenziale del Galilei ha tutta l'aria di porsi così: come può lo stile scientifico tradursi e separarsi nella fantasia? Ma su questa traccia c'è il caso di costruire un Galilei lirico che in ultima analisi risulterebbe frammentario ed arbitrario.

Gli è che nel seicento la poesia e il pensiero rimangono ancora visibilmente straniati: ma si direbbe che meditino già alla preparazione dell'estetica di Gioberti!

Il meraviglioso (Marini) e il razionale (Galilei) appaiono ancora meccanicamente contaminati nell'aspirazione (semplicemente nell'aspirazione!) del Campanella. E questa aspirazione è in certo senso romantica: ma romantica fino ad un certo punto, fino a quel punto cioè che non si ritrovi e si equilibrii nella sua naturale sede, che è quella stilistica.

Sarebbe facile costruire una storia dell'intenzione romantica in Italia: e si potrebbe cominciare da Dante, solo che Dante non avesse scritto che le sue prime cantiche della *Commedia*. La verità è che neppure la aspirazione platonica e neo-platonica del cinquecento è riuscita a non rendere visibili i limiti di una contaminazione improvvisata e provvisoria della Verità e della Bellezza.

Il momento più chiaro e più fruttuoso di questa aspirazione romantica è il settecento: ed è proprio in questo secolo che la duplicità presunta ed irreparabile del problema del Bello e del Vero comincia a levigarsi fino alla indistinzione. E' la storia dello stile del settecento che può, e solo in un certo particolare senso, autorizzarsi ad affermare che il romanticismo italiano non ha veramente il suo *terminus a quo* nell'ingenuo proclama del Berchet e che, in quel piatto e sereno e così utilmente dilettantistico secolo decimottavo italiano, oltre all'amabilità politica dei suoi principi riformatori, ed ai poemi economici e giuridici che si fanno ecc da Napoli a Milano, oltre a questa idillica filantropia disarmata ed inarmabile, si prepara torbidamente, ma decisamente, lo stile del risorgimento italiano: si fa, cioè, il nostro romanticismo.

Che esso venga prima o dopo di quello tedesco o di quello inglese è una pura quistione di minuzia cronologica che non ci sentiamo davvero, così poveri di pazienza come siamo, di affrontare.

Questa storia letteraria del settecento è veramente felice perchè non possiede quelle grandissime figure di eccezionale rilievo che si pigliano tutto per se e ti disorientano e ti incantano e ti fanno perdere con molta prepotenza il filo della storia. E' un secolo, questo, di grandi e buoni ed assai utili manovali. Ed è, per questo, più atto a diventare storia.

In questo clima non torrido da sfumare i contorni, nè gelido da cristallizzarli, è più facile ripigliare i problemi lasciati insoluti dal seicento.

In Bruno c'era una grande disposizione alla poesia: ma l'opera del Bruno si fa recalcitrante ad un effettivo stile della poesia, allorquando acquista coscienza del suo essere letterario, quando si sente chiusa nella carcere metrica. Si irrigidisce in un puro esercizio gnomico: diventa antifantastica per elezione e quindi grettamente realistica, grossolanamente satirica, impacciata ed impacciante. La fantasia del Bruno si risolve in un piano superiore: si fa intuizione di verità, ma si universaleggia e, ribelle al puro individuale lirico, non si traduce mai in istile e si esercita vistosamente e tragicamente nell'astrattezza del sentimento puro.

Questa aspirazione ad un filosofia-lirica si affina e scaltrisce in Campanella: ma non quanto basti. Declama troppo il suo essere « sagace amante del ben vero e bello ». Ma questa protesta rimane assolutamente inadeguata ai risultati della sua poesia. Questa realtà di cui si proclama « conoscitore e fattivo » si va disciogliendo più che in una mitologia in una mitografia; i versi che amano cantare « le virtù, gli arcani, e le grandezze di Dio come facea la prisca etate » hanno teoreticamente negato la possibilità di una libertà lirica e quindi di una fantasia: Dio ha composto nello spazio la *commedia universale* e

> l'arte umana seguendo norma tale
> all'autor del medesmo satisfece.

Questa letteratura campanelliana sta agli antipodi della negazione del Bruno: chè Bruno è reale anche nella sua astratta prassi fantastica mentre Campanella ha negato la fantasia nella letteratura e nel ripiego apologetico.

Il seicento ha bisogno di trovare un suo equilibrio: e il suo equilibrio è nella sua stanchezza. Ha bisogno che alla prodigalità fantastica del Marini, alla sua mancanza di linea ideale, alla sua prepotenza sensoriale risponda la reazione del Chiabrera, di questo Marini disilluso, disincantato e stanco; e che il tono fantastico scada ancora e si mortifichi in Testi, fino a quando non abbia preso contatto con un limite fisico nel melodramma del Rinuccini.

Marini era lo sviluppo unilaterale dell'arbitrio fantastico dell'Ariosto: era la analisi e la condanna dell'*Orlando furioso;* ed il seicento deve ritornare ad Ariosto per ripigliare contatto effettivo con la sua vita; ma deve ritornare all'altro Ariosto, non quello della pura fantasia e del puro irrazionale ma a quello che di tratto in tratto irrompe ironico, bonario e razionale ad equilibrare il costrutto assurdo del poema.

Bisogna che il seicento dica qualcosa in Tassoni, che neghi la sua illusione e che si riveda caricaturato e modificato in quella poesia che rifà in ispicciolí il grave problema della fantasia che è principio e fine a se stessa. Bisogna che si veda contraffatto e contorto nella poesia burlesca.

La seconda metà del seicento, se per un verso ripiglia fiato nel sentimento del Filicaia, prepara, dall'altro, al settecento la tremenda arma della satira con Gigli; e nel Gigli, l'antirettorico, pare si inizi uno dei caratteri più tipici della letteratura settecentesca: la fusione della fantasia col teleologismo razionale.

Riappare così, martoriante e martoriata e quindi più viva, la posizione preromantica della prima metà del seicento.

Il secentismo, caricatura di uno degli aspetti del seicento, in quanto prassi di fantasia, mancava, per un effettivo rendimento stilistico, di una coscienza critica della fantasia: il settecento ripiglierà criticamente il problema della fantasia. Il secentismo è la fantasia come una *invenzione*: la fantasia risolta nell'immagine; è puramente trascendentale in quanto mera strumentalità dell'analogia.

***

Il settecento scaturisce tutto dalla bacchetta magica del Vico. Ma il settecento negherà Vico così come il Vico aveva negato la poesia: non il Vico delle poesie dedicatorie, intendiamoci, ma il Vico della *scienza nuova!*

In Vico non c'è grado tra poesia e filosofia nel senso che si intende: chè tra fantasia e ragione non può esserci intesa quando la ragione è lì, pronta, a contestare alla fantasia la sua funzione totalitaria ed universale. Il *factum*, in ultima analisi, è *verum* solo in sede razionale: tutto l'antiromanticismo vichiano è fermo ancora al pregiudizio peripatetico dell'*àistesis*. Il settecento è legato al Vico in quanto la sua attenzione sia rivolta al problema della fantasia: ma supera il Vico in quanto si sforza di conquistare la poesia come verità, si sforza cioè di assolutizzare la fantasia: il bello come vero e quindi bene. In questo senso il settecento è più platonico del cinquecento.

La sua opposizione al Vico nasce poi da una più matura coscienza stilistica: in Vico non c'è posto per un problema dello stile, come problema dell'unità (il problema dello stile è un problema schiettamente platonico) ed il settecento è incaponito in questo problema dell'unità. Chi potrebbe, ad esempio, intendere l'Alfieri fuori da questo significato stilistico dell'autobiografia? Gli scrittori più maturi del settecento ricercano il processo della propria personalità sulla traccia di una pura indagine stilistica (V. il Goldoni ad esempio).

Il settecento va, anche, oltre al puro problema del Vico, della poesia come fantasia: ricerca nella poesia il *poièin*, il fare (Parini). Se Vico è l'opposizione, l'ultima e la più vigorosa opposizione peripatetica al rinascimento platonico, il settecento è la più ardita negazione dell'estetica vichiana. E' negatore anche quando residuati moralistici e civili, come forme perniciosamente avventizie, impediscano alla sua letteratura di conquistarsi uno stile; anche quando il secolo minacci di soffocare attorno al più illustre ed appariscente frutto dell'estetica vichiana che è il Metastasio.

Metastasio è colui che si sforza di tradurre in uno stile l'estetica del Vico, e l'Arcadia è il segno della sua influenza e della sua prepotenza. Questo mondo intermedio tra i *bestioni* ed i sapienti non può essere che il *bosco parrasio*: il semplice, il primitivo, l'idillio; e, quindi, la trasposizione intenzionale dell'orrido, del brutale, del notturno e del funerario. Tutto ciò nasce da questa matrice vichiana.

Metastasio è lo sbocco naturale di questa estetica del luogo comune: il melodico, il grazioso, la maschera, il patetico, non sono che aspetti di un lirismo che non può diventare lirica perchè tagliato fuori da ogni dignità di ragione.

Il settecento è, legittimamente, la esasperazione contro la dittatura dell' Arcadia, del Vico e del Metastasio.

Ma se questa esperienza antiarcadica del settecento si fa coscienza critica non riesce ancora a farsi prassi stilistica. Solo l'ottocento tradurrà in atto l'aspirazione romantica del settecento, ma non nell'ufficiale romanticismo, ma più in là, come vedremo. Il settecento nel suo aspetto critico è molto cauto però: cerca un equilibrio tra Metastasio ed Alfieri, cerca, cioè di superare contemporaneamente il tragico melodico ed il tragico psicologico. Di là da questa opposizione tra passione e melodia le prime conquiste sono segnate dal Parini.

***

Ma Parini offre rilevanti punti di presa per una più minuta inchiesta del problema stilistico. La presenza del razionale è in lui rilevante a tal punto da impedirci di scorgere con chiarezza sufficiente il significato della sua lirica ed il significato lirico dell'opera sua. Guardate con quanta ferocia il Parini non discioglie il vecchio mondo mitologico servendosene non come un mezzo ed un appiglio ironico, ma addirittura come di un mezzo caricaturale. La mitologia del Parini è lo sfondo, l'aria ed in certo modo, la decorazione del suo processo satirico: certe volte l'ironia non gli basta e deve ricorrere alla satira ed alla caricatura. Questo materiale di eccitamento gli viene fornito dal mito classico. Or questa posizione anticlassica in Parini è naturalmente riflessa e tradisce un nodo critico non ancora risolto nel suo stile. Dice qualcosa di più dell'antimitologismo manzoniano, ad esempio, ma dice sempre qualcosa di meno dell'a-mitologismo della poesia leopardiana.

Il nodo critico del Parini consiste nella irrisoluzione del problema della fantasia: e questa opacità è in tutto il secolo, malgrado l'estetica previchiana abbia cercato con un certo affanno di porlo.

Il Gravina, poniamo, che combatte *l'idea mistica* del secentismo anche quando canonizzi per l'Arcadia e cerchi di strappare alla fantasia il suo dominio così tirannicamente esercitato è sempre più cauto del Vico a lasciare nel problema della fantasia uno spiraglio pel domani.

« La poesia — egli dice — ci tiene disposti verso il finto nel modo come sogliamo essere disposti verso il vero » (*Ragion Poetica* - I, 2).

Guardate come il Gravina ci lascia indovinare una risoluzione ulteriore di questo genere: la creazione fantastica tende ad assumere valore uguale a quello della realtà percepita.

Questa tesi è in fondo la tesi del più tipico romanticismo inglese (Wilde). Ed il Gravina può conchiudere che l'arte sia laddove *l' animo abbracci la favola come vera e reale.* E' proprio qui che viene anticipata la risoluzione della polemica Carlo Gozzi-Goldoni: in questa integrazione del problema fantastico come problema che abbia il suo centro nella conquista di una sua realtà *ex acquo* posta con la realtà di ragione. L'Arcadia non si è sforzata, quanto doveva, a costruire uno stile della realtà fantastica come realtà della fantasia, sviluppando così i germi dell'estetica del Gravina.

Ma germi, piccoli germi subito soffocati: quando il Gravina sostiene il *fantastico* come *coerenza* (come *verisimiglianza* in fondo!) è ancora il maestro di poetica dell'Arcadia: la verità fantastica commisurandosi e vagliandosi sulla realtà conoscitiva vi si perde ed isterilisce, rientra nell'ambito odioso del modello e dello schema. Ed anche quando il Metastasio si sia sforzato di superare il modello e lo schema non si può dire che abbia in animo di superare l'equivoco della verisimiglianza. La preoccupazione del Gravina ( ed è un po' la preoccupazione di quasi tutta l'estetica del settecento) è quella di cercare una legge della fantasia: i personaggi omerici, egli opina, sono realmente fantastici e quindi fantasticamente reali, perchè sono costruiti in un equilibrio psicologico che li pone nell'ambito della *normalità;* « quei che espongono gli animi fissi sempre in un punto, o che scolpiscono l'eccesso e la perseveranza costante della virtù o del vizio nelle persone introdotte in tutti i casi e in tutte le occasioni » (V. I, 6) costoro peccano contro la coerenza fantastica che è legge di normalità.

Questo accento polemico al secentismo acquista maggior valore di persuasione in quanto si rivolge in pari tempo al formalismo. Al seicento quindi rimprovera un eccesso psicologico: la sua interpretazione della *meraviglia* fine della poesia arriva qui. Il significato della favola è sempre per lui limitato da una partecipazione dell'individuale fantastico con l'universale razionale. In questo senso si può dire che il settecento nell'estetica del Gravina tenti una conciliazione notevolissima tra il reale (concetto) e l'ideale (favola), tenti, per intenderci storicamente, una contaminazione ed una utilizzazione sintetica della *fantasia pura* (seicento) con la *mimesi naturalistica* (cinquecento).

L'Arcadia non riuscì a costruirsi il poeta perchè fu agitata da molti scrupoli teoretici ed in particolar modo dalla rettorica che veniva contornandosi e gelidizzandosi attorno all' estetica del Gravina.

L'Arcadia in questo senso tradusse l'estetica in rettorica: Vico in Gravina.

Ed è qui dove va ricercata, tra l'altro, la grande sperequazione stilistica del settecento in questa presenza corpulenta dello scrupolo critico al centro dell' ispirazione: Metastasio e Maffei (il melico e il tragico); Frugani ed Alfieri (il dolce e l'aspro); Goldoni e Parini (il mondo come è il mondo come dovrebbe essere).

***

Questi rapidi lineamenti del problema stilistico del settecento non avrebbero significato alcuno ove non fosero rivolti a risolvere l'equivoco del romanticismo dottrinario, cioè la permanenza di un individuato problema critico al fondo dell'esperienza artistica e fossero quindi il tentativo di ricerca di un romanticismo reale, cioè di un settecento che si conquista o cerca di conquistarsi una massima consapevolezza del processo lirico come processo assoluto della vita espresso nella individualità della creazione: lo stile.

Su questa linea d'intesa potrebbe esser molto facile sbarazzarci dell' equivoco del romanticismo tedesco: *la filosofia che si fa arte.* Il passaggio cioè da un universale concreto ad un universale astratto.

La originalità del romanticismo italiano sta nella sua umiltà d'origine e nella sua grama impostazione logica e dialettica: *l'arte si sforza di diventare verità.*

E' il processo della fantasia che non vuol rimanere chiusa nei suoi limiti formali ed aspira non solo alla *sua* verità ma *alla* verità.

Ed è questo, come vedremo, il problema risolto dal Leopardi. Or l'interpretazione del concreto romanticismo leopardiano deve necessariamente poggiare su questi precedenti. Il secolo XIX deve ritrovarsi nel travaglio del secolo XVIII.

Pietro Mignosi.

**L' ottocento francese.**

# IL PARNASO E VERLAINE

I quaderni del *Parnasse* cominciarono a pubblicarsi nel '66. La serie fu aperta, molto significativamente, dal Gauthier. Il romanticismo che nel 1830 era iniziativa di un cenacolo, ora è l'educazione di tutta una generazione. Hugo è diventato un mito, politico e letterario. « On était — dice il Lapelletier nel suo libro su Verlaine — plus hugolâtre en 1860 qu'après 1830. *Les Contemplations* nous semblaient la Bible même de la poésie ».

Il Parnaso nasce come espressione di questa larga educazione, e fonde in una preoccupazione di compostezza formale tutte le influenze di un trentennio: Hugo, Leconte, Baudelaire, Gauthier, Banville.

Il mondo accademico, universitario, ha contestato al primo romanticismo il diritto di cittadinanza nella letteratura tradizionale, perchè esso era, dal punto di vista della forma, un caos. Non era un nuovo regime letterario. I parnassiani lavorano a formar questo. Nella compiutezza espressiva è implicita un'esigenza di realismo: dunque un certo superamento, rispetto al vasto sommovimento oggettivistico dell'Hugo, era la necessaria premessa del Parnaso. Le comedie del Dumas, i saggi del Taine, i romanzi di Flaubert avevano assolto questa funzione. Il nuovo romanticismo si avantaggia di cotesta esperienza.

E' stato notato (1) che non c'è un poeta, sia pur mediocre, che non abbia dato saggi di squisita fattura al *Parnasse*: come nel periodo dell'Arcadia, poichè si lavora su elementi limitati, la perfezione è cosa facile, e attingibile da tutti. Il canone di questo periodo è la « pura bellezza » e il verso « che è tutto ».

L'arte poetica del tempo consiste nell'adattare, con sapienza, i provvedimenti creativi dei predecessori, nel purificare il loro materiale, nell'accademizzare il più possibile. Nella scelta degli elementi non si bada: basta la lima. Ripulire è il segreto del successo.

I *Poèmes Saturniens* documentano questo aspetto, concreto e sostanziale, del Parnaso. Si va foggiando una lingua poetica, ricca, sinuosa, squisitamente plastica. Non si scrive più come nel 1830. E' l'età d'oro della poesia francese: l'età in cui tutta la lingua diventò, nella poesia, oro. Non ci son più metalli vili. Il Sainte-Beuve ferma la sua attenzione su *César Borgia*, su *La Mort de Philippe II*: sono cristallizzazioni del mondo decorativo dell'Hugo e di Leconte de Lisle.

In quest'epoca Verlaine pensa a drammi storici su Carlo VI, su Louis V, e — ciò che dimostra l'affinità stretta del Parnaso con il verismo-scientifico — a un lavoro di argomento realistico... tipo *Assomoir*, come avverte il Lapelletier, che ne era il collaboratore.

Ma il Verlaine legge con troppa passione i *Fleur du mal*: qui trova una musica più sottile, accenni a leggerezze e suggestioni ritmiche nuove: e poichè egli, composto che sia il patrimonio parnassiano, vorrà risentirne gli echi e dissolverlo in puro suono, si ferma di più sul Baudelaire.

Il miscuglio fu avvertito dal terribile Barbey d'Aurevilly, che definì il Verlaine « un Baudelaire puritain, combinaison funèbrement drôlatique, sans le talent net de M. Baudelaire, avec des reflets de M. Hugo et d'Alfred de Musset, ici et là ».

Abbiamo avvertito in alcune modulazioni baudelariane, il puto di attacco col Verlaine:

*Mon enfant, ma soeur*
*Songe à la douceur*
*D'aller là-bas vivre ensemble!*
*Aimer à loisir*
*Aimer et mourir*
*Au pays qui te ressemble!*

Molti accenti verlainiani ricordano questo Baudelaire rarefatto e sazio; e la musica del « pauvre Lelian » è anch'essa espressione di sazietà espressiva, per cui la parola trascorre nell'ineffabile e risente la tristezza di questa sua incapacità sostanziale.

Verlaine intravede la necessità di dissolvere il mondo parnassiano sin dall'inizio della sua opera. Egli segue ancora gli stretti precetti del trattato di versificazione di Teodoro de Banville: la rima ricca, la strofe elastica e sonante, e già contrappone la sfumatura ai vecchi valori visivi e plastici:

*Pas la Couleur, rien que la Nuance!*

e un'esigenza musicale, vaga, indeterminata — ma pregna di novità — gli fa rigettare il « bijou d'un sou qui sonne creux », e che è la rima.

La giovinezza di Verlaine è l'indizio d'un'educazione letteraria generale, matura e per ciò stesso consumata. Il superamento è nei termini stessi di questa pienezza dei risultati della valutazione verbale romantica. Il canone d'impersonalità che si contrappone al sentimentalismo praticistico del 1830, e per obbedire al quale, con fervore giovanile, il Verlaine si preoccupava di pubblicare una poesia

*Les petits ifs du cimitière*

scritta in occasione della morte del padre, è l'impassibilità accademica realizzata: sarebbe fatica sprecata, la ricerca d'una vera e concreta oggettività e rappresentazione anche in questo primo Verlaine. La musica è esigua, è uscita non dall'intimo della poesia ma dai suoi temi; e, pur rivolta ad aspirazioni modeste, preannunzia le *Romances sans paroles*.

*Les sanglots longs*
*des violons*
*de l'automne*
*blessent mon coeur*
*d'une langueur*
*monotone.*

Qui si sa tutto: e il ritmo nonotono, e il pianto per il ricordo del tempo antico.

Ma Verlaine non seppe mai il perchè della sua poesia: perchè era tristezza letteraria. Il suo mondo era fiabesco, idillico, estraneo alla sua consapevolezza, e più: alla sua grossolonità d'uomo tristo e miserevole. Egli sentiva sè diverso da quel sogno che la poesia gli andava foggiando, ed è in questa sentirla inafferrabile e indicibile, la qualità squisita della sua nostalgia e l'originalità del suo sentimento.

Quel perchè ch'egli si spiega nei *Poèmes Saturniens* si dissolve, attraverso la *Bonne Chanson*.

*Quelle est cette langueur*
*Qui pénetre mon coeur?*

La pura forma e il puro suono, al limite estremo della coscienza, sono un crepuscolo; e sono, in quanto espressione, e quindi spiritualità, l'idealità musicale. Con la tristezza che non viene da una concreta vita sentimentale, — spiegazione che pesa in alcune parti:

*Tout suffoquant*
*Et blême, quand*
*Sonne l'heure,*
*Je me souviens*
*Des jours anciens*
*Et je pleure.*

ma che ha origine nell'ineffabile, nell'ansia d'una interiorità che non celebra e resta soffocata:

*C'est la pire peine*
*De ne savoir pourquoi*
*Sans amour et sans haine*
*Mon coeur a tant de peine!*

Le *Romances sans paroles* esprimono integralmente il Verlaine che, dissòlto il *Parnasse* e il suo oggettivismo, si è sperduto in una zona velata

*... la chanson grise*
*Où l'Indécis au Précis se joint*

e non può trapassare senza artifizio all'affermazione d'un pieno ed ardente soggettivismo. I contorni delle cose ch'egli vede son già fluidi, e l'evasione fiabesca compiuta con le *Fêtes galantes* è il segno della sola realizzazione possibile in un mondo verbale che ha perduto tutti i suoi appoggi. *Sagesse* ci offre gli elementi di una degenerazione oratoria e documenta uno sforzo — nel suo determinarsi autobiografico e drammatico — a uscire dalle *Romances sans paroles*. Quel che c'è di più vivo, è l'ingenuità grezza del poeta che vorrebbe riporsi un problema tutto nuovo e varcare le sue colonne d'Ercole.

*Sagesse* è una contaminazione, e chi ci ha voluto vedere il capolavoro di Verlaine, è stato indubbiamente sedotto da un rispettabile desiderio di non lasciar fuori dalla storia del poeta un documento di religiosità, che è tuttavia estraneo al di lui mondo lirico. Il cielo di Verlaine è un cielo d'acquerello, e non l'espressione di un mondo redento.

*Le ciel est, par-dessus le toit,*
*Si bleu, si calme!*
*Un arbre, par-dessus le toit,*
*Berce sa palme.*
*La cloche, dans le ciel qu'on voit*
*Doucement tinte.*
*Un oiseau, dans le ciel qu'on voit*
*Chante sa plainte.*
*Mon Dieu, mon Dieu, la vie est là,*
*Simple et tranquille.*
*Cette paisible rumeur - là*
*Vient de la ville.*
*— Qu'as-tu fait, ô toi que voilà*
*Pleurant sans cesse,*
*Dis, qu'as-tu fait, toi que voilà.*
*De ta jeunesse.*

I due Verlaine stanno attaccati con un filo esile, l'uno all'altro; quello delle *Romances* e quello di *Sagesse*: le prime tre strofe e la quarta; quello delle *Fêtes galantes* e quello di *Mon Dieu m'a dit*. L'elemento fiabesco invade anche il cielo:

*Je ris, je pleure, et c'est comme un appel aux armes*
*D'un clairon pour des champs de bataille où je vois*
*Des anges bleus et blancs portés sur des pavois,*
*Et ce clairon m'enlève...*

Purificata dei suoi sforzi oratori, *Sagesse* si riduce agevolmente nelle sue parti vive alle *Romances* e alle *Fêtes*. Il Poeta talvolta si contenta di preludiare:

*Écoutez la chanson bien douce...*
*Qui ne pleure que pour vous plaire.*
*Elle est discrète, elle est légère:*
*Un frisson d'eau sur de la mousse!*

Rime femminine, assonanze al mezzo, abbandono d'ogni concretezza espressiva. Gli accordi sono deliziosi e non dicono nulla. Si aspetta la musica che talvolta, come in questo capo, non viene.

Ma la saggezza di Luigi Racine (le lezioni di Rollin, il tramonto del gran secolo, le cuffie di lino della Maintenon, poeta e dottore che servono la messa e cantano gli uffizi, e a primavera se ne vanno a cogliere rose nelle Auteils...), essa ci riporta alle *Fêtes galantes*; ed è la sola saggezza, che *liricamente* — e purtroppo anche come uomo — il Verlaine potesse attingere. *Amour* vorrebbe epicizzare il mondo di *Sagesse*, in alcuni aspetti, ma è, al più, di esso un modesto sbocco letterario. Grande poeta dell'anima (2), il Verlaine non fu e non poteva essere. (L'involuzione fu la conseguenza logica di questa saggezza impossibile. Il Saggio, fatto prudente all'infinito, sciupato in qualche pagina polemica, ritorna a « seguire la canzone del vento », se vuol ritornare poeta; e « preferisce i paesaggi alla civiltà » incomprensibile: un po' come rifarsi parnassiano. Sono le pagine belle di *Sagesse*:

*Le son du cor s'afflige vers le bois*

e il lupo che piange in questa voce, la neve, il tramonto sanguigno, l'aria che è così dolce da parere un sospiro d'autunno, e il paesaggio che si assopisce. Notazioni che si sciolgono in respiri; impressionismo. Appunto l'impressionismo — nella pittura, nella musica, — com'è stato notato — è la dissoluzione intima della forma che cerca in sè i modi di una rinnovazione e di un valore pienamente lirico.

« L'alchimia della parola », come la dirà il Rimbaud, scoppia in seno al *Parnasse* e all'impressionismo, come l'estetica naturale e significativa, di una situazione che non poteva prescindere da un'esigenza normativa. Un ventennio si è maturato in questa esperienza formale, dal 1866 al 1886, e l'educazione romantica si è risolta in una educazione parnassiana. L'idea che il linguaggio è tutto, è diventata generale in quest'epoca. La pittura cerca di rimuoversi con effetti di colore che mantengono i termini oggettivi anteriori; restano le cose, basterà sfumarle, arricchirle di aloni, sinfonizzare i toni. La musica discioglie il vagnerismo nei mezzi toni, nelle dissonanze, nelle descrizioni verlainiane ricche di sofficità e di ombre. L'interiorità che è esigenza di creazione, non è sentita. Anche Zola fa nel bel mezzo del suo mercato la sinfonia del pizzicagnolo.

Baudelaire aveva detto nelle sue *Correspondances* che i profumi, i colori e i nomi si rispondono. Wagner aveva predicato l'unità delle arti: la somma dei loro effetti. Un poeta, P. N. Roinard è così persuaso di ciò che prepara e dà al teatro d'Arte una rappresentazione del *Cantico dei Cantici*, dove poesia, decorazioni e profumi vaporizzati nella sala debbono provocare una concordanza perfetta. Ma l'odor dei gigli, distillati dalle labbra dell'amica di Salomone, fu così violento che il pubblico si sentì turbato! (3). Il realismo oggettivistico aiuta questa mentalità, la sorregge. Un poeta René Ghil, stende un trattato di « strumentazione verbale » che diventa celebre. Il sonetto sulle vocali di Rimbaud

*A noir, E blanc, Irouge, U vert, O bleu, voyelles*

non può più bastare. Si tratta di una poesia scientifica, ora. I parnassiani stringono la mano ai veristi. Ghil rifà Zola. Una correlazione che era *in re*. Adesso bisogna accordarsi con la scienza, farne « la base di coscienza, da cui sprigionarsi l'emozione poetica reale, perchè la sola di senso universale ». « In una frase passerà la musica della Vita: musica di sapori, di colori, di rumori ».

Il romanticismo che ha rinnegato l'oggetto concreto del mondo classico, attraverso il *Parnasse* è giunto all'idolatria dell'oggetto astratto.

Un conflitto deve scoppiare tra la spirito e la cosa in sè divinizzata, tra la poesia e il « linguaggio in sè ».

Questo conflitto ha nome Mallarmé.

LUCA PIGNATO.

(1) P. Bourget - L'esthétique du Parnasse in Etudes et portraits, p. 249.
(2) René Calon - Histoire de la litterature contemporaine, p. 206.
(3) R. De Gourmont - *Promenades littéraires*, quatrième serie, p. 50.

Il prossimo numero del « Baretti » sarà dedicato al teatro tedesco contemporaneo.



# Synthèse du Snobisme.

**(Esquisses)**

*Ecarter les snobs et leurs divers snobismes et leurs diverses définitions du snobisme, pour ne considérer que la chose même. Ce n'est pas là trouver un élément commun à tous et plus grand commun dénominateur, mais une essence qu'aucun ne réalise parfaitement, et qui n'en est pas moins ce que nous cherchons, du moment que nous parvenons à le bien isoler.*

*Dépouiller le snobisme de toutes les autres essences, qui ne lui sont pas équivalentes, encore qu'elles puissent dans la pratique n'être jamais séparées de lui. Notre critérium est le fait que la plupart de ces essences, avec lesquelles on confond d'ordinaire le snobisme, portent un nom distinct. (Arrivisme, ambition, dédain, arrogance).*

*Négligeons les motifs qu'a le snob de devenir tel et ne le considérons que tout formé: le snobisme en action. Il me paraît impliquer un groupe, ou société, et un individu en face de ce groupe, qui s'applique à en connaître la nature intime et jouit de cette connaissance.*

*Ce groupe ne saurait être une association, mais une véritable société dont le lien est, non pas une idée abstraite, ou une volonté, ou une organisation, mais simplement une manière d'être, c'est à dire une essence.*

*L'être exclut le connaître. L'individu qui connaît l'essence de son propre groupe et jouit de cette connaissance ne saurait être dit snob, mais simplement curieux, et la gratuité de son attitude lui est reprochée comme une anomalie morbide.*

*Il faut donc que le snob n'appartienne pas au groupe de la connaissance duquel il jouit. Et cependant, pour parvenir à le connaître dans son essence et plus qu'extérieurement, il lui faut pourtant lui appartenir. Cette contradiction ne doit point nous effrayer, puisqu'elle n'est opérante qu'à l'état limite ou état pur, dont nous ne savons pas s'il existe véritablement. (Car la question de l'existence ne nous intéresse pas).*

*Le signe de cette appartenance est l'admission même du snob dans le groupe; ses membres la lui accordent en tant qu'ils reconnaissent que le snob participe de leur essence; et ce jugement est en principe infaillible: il est intuitif et non discursif, et le seul moyen par lequel un homme reconnaît son semblable.*

*Et qu'on n'objecte pas que l'admission du snob est précisément un cas de la faillibilité de cette intuition. Pour être infaillible, cette intuition d'admission n'en est pas moins conditionelle, c'est à dire jusqu'à preuve du contraire. Une fois admis dans le groupe, (en vertu de cette intuition qui le définit, et est à la fois son mode d'expression et de défence), c'est au snob à faire la preuve, le plus souvent négative, qu'il « en est » bien.*

*Il la peut faire en s'appliquant à vivre de la vie propre au groupe, pour autant qu'elle ne limite point son activité de connaissance. C'est dire qu'il doit s'abstenir d'agir, sans pour cela professer d'être spectateur. Car sitôt qu'il agit et s'identifie pleinement au groupe, il cesse de le connaître, et sitôt qu'il s'en abstrait totalement, il cesse de le connaître par le dedans et par l'intuition; partant, dans les deux cas d'être snob.*

*Il s'ensuit que, pour autant que le snob divulgue sa connaissance, son affront à la loi de défense du groupe l'en fait aussitôt sortir. C'est donc à tort qu'on dit, de certains romanciers qui rendent publiques leurs intuitions, qu'il sont snob. Et inversement, on ne peut jamais surprendre le véritable snob, à l'état pur, en flagrant délit.*

*Condamné à demeurer sur la corde raide, et pourtant à se taire, le snob ne peut que connaître la joie la plus rare et la plus pure. Elle ne lui saurait pourtant être éternelle, puisque la profondeur même de son intuition lui en limite la durée. D'où vient que tant de vrais snobs finissent désabusés où quittent le snobisme pour la littérature.*

*Mais d'où vient que l'on prête au snob toujours un désir d'ascension? C'est que, véritable dépaysé, son premier acte est de chercher le groupe qui est sa patrie naturelle. Le trouve-t-il, il s'aperçoit aussitôt que son passé lui interdit d'y appartenir pleinement, et qu'il doit se contenter d'en jouir par la connaissance. Cette recherche préliminaire donne à croire qu'il est ambitieux, alors qu'il est essentiellement en quête de son semblable.*

*Le succès du snob dépend autant de sa dextérité à faire le départ de l'être et du connaître, que de l'élasticité de l'intuition du groupe. Tel groupe n'admet que l'appartenance totale, tel autre commence déja à poser des distinctions. Plus la difficulté est grande, plus le snob est à même d'atteindre une intuition profonde d'une réalité d'ordre sociale - incommunicable.*

*Ce silence imposé garantit au snobisme le caractère d'une oeuvre d'art vécue, et d'une sapience ineffable, dont la procession vers l'expression constituera la sociologie rationelle.*

JEAN DE MENASCE.

# Del teatro italiano.

*Quando il giovane Silva giunse dal Lembo lo trovò intento a pigiar volumi in una valigia sconquassata. Il Lembo, prossimo alla quarantina, era redattore di un quotidiano della sera, quasi ogni due mesi mutava camera d'affitto ed era fiero di un vecchio bastone d'ebano dal manico d'argento.*

*— Domani trasloco — annunciò al Silva. — Salirò a un quinto piano, vicino al fiume. Oltre a una microscopica camera là avrò il diritto a deambulare su di un'immensa terrazza. Verrete a trovarmi.*

*Il Silva annuì. Era timido e biondo. In quei giorni lisciava la stesura definitiva del suo quarto dramma: quando fosse giunto al settimo avrebbe tentato di farselo rappresentare. Era anche giunto al secondo romanzo, all'undecima novella e al suo ventitreesimo anno d'età. Ma per ora concedeva a qualche rivista soltanto qualche colonnina di critica propiziatrice.*

*— Sulla tua terrazza raduneremo gli amici: potrei leggere il mio dramma.*

*— Volentieri, caro. Ma di giorno c'è un sole equatoriale e di sera un buio pesto. Vedrai tu, insomma. — E il Lembo si strinse nelle spalle buttando a terra dei polverosi cumuli di fascicoli: — Ecco ai tuoi piedi, o drammaturgo, il nuovo teatro italiano.*

*— Non in tutti questi ultimi numeri di « Comoedia » c'è* La pagina dell'editore. *Peccato. — disse il Silva. — E' come essere accolti in una vecchia casa amica da un gelido maggiordomo: e il padrone ci sorride chiamandoci con un nome che non è il nostro e neanche arrossisce, dopo, dell'errore. Anche la copertina s'è attenuata di colore, da rivista che non ha più bisogno di chiassosi richiami; e il vecchio fascicolo dalla carta spugnosa è divenuto l'agghindato organo ufficiale della Casa Editrice Mondadori e del teatro italiano contemporaneo.*

*— Il fortunato editore forse non immagina come indici e sommari delle sue riviste possano un giorno servire allo storico che indaghi quest'agro periodo della letteratura italiana. Ben si potrebbe dire che le edizioni di « Novella », l'altro diffuso* magazine *letterario del Mondadori, sono due: quella comune che si trova in ogni scompartimento ferroviario e un'altra in battute che si chiama « Comoedia » e che non è meno diffusa e significativa della prima. Questo nostro teatro minore, sulla cui quantità molti sperano o affermano feconde rinascite, altro non è che una serie di novelle dialogate — se per « novella » si intende il banale scampolo di cronaca rarefatto evanescente o concentrato sino a mozzare il respiro secondo il « taglio » per le singole riviste e per i quotidiani. Variano la conoscenza del mestiere e l'abilità nello sfruttare le doti dei nostri migliori attori, ma l'origine è comune: barbagli di balletti russi, la battuta alla Shaw, le luci psicologiche e la tormentata frigidità pirandelliana cui s'uniscono echi di Cècof, la radiotelefonia e le avventure di Charlot. E sono i nostri « novellieri » e giornalisti del novecentodieci, i giovani e i giovanissimi d'allora, quelli che oggi stanno edificando il nostro teatro minore, quell'*humus *benefico dal quale rampolleranno, secondo te, le quercie e l'alloro.*

*Il Silva rimaneva sempre come un po' interdetto per il gran gesticolare del Lembo. Si lisciò i capelli, si fece crocchiare due nocche; poi, ammise:*

*— Purtroppo per molti dei giovani che scrivono o s'accingono a scrivere delle battute i classici incominciano dal Rosso e dal Crommelynck e le loro severe leggi di stile e di tormento anteriore sono il riuscire ad armonizzare scorci e finali purchè vengano a respirare in quella certa atmosfera teatrale che è ossigeno ai comici raminghi e all'impresario diffidente. Ma oggi c'è maggior dimestichezza col teatro; e l'unica vittòria dovuta al fallimento di molteplici tentativi (in un certo senso anche di quello pirandelliano) è stata la scomparsa di parecchi pregiudizi intorno al teatro — il cui boccascena non è che una cornice per il quadro che all'autore piacerà di delineare. Oggi il teatro italiano ci appare come in una pausa tra uno sforzo e l'altro d'uscire di minorità.*

*— Tu speri nell'opera tua e dei tuoi colleghi — sogghignò il Lembo. — Se il nostro teatro non è più che il dominio borghigiano di una difficile oligarchia, come nei primi del novecento, non ha ancora quel vasto orizzonte che molti già s'illudono di scorgere. Oggi noi siamo nel primo periodo dell'industria organizzata successa al lavoro casalingo e di bottega. Quello che ci era parso incredibile sforzo e sogno di potenza si rivela per quello che è: una modesta fabbrica alla periferia d'una città provinciale; e, forse, ci si è buttati un po' allo sbaraglio sulle orme dell'insperato successo pirandelliano.*

*— Tra non molto potremo forse considerarlo come un precursore o come l'esasperatore di tutto un periodo che non ha la compattezza dell'espressionismo tedesco; ma nessuno di noi giovani non potrà dimenticare chiaroveggenze talvolta febbrili in battute squadrate da un ottimo artefice — e la commossa speranza che i* Sei personaggi *avevan saputo darci, la gratitudine per il nuovo poeta, il primo poeta del nostro tempo, che già canuto si rivelava! Soltanto dopo la farsa metafisica di* Ciascuno a suo modo *siamo come quando rimangono accese soltanto le lampade nei corridoi, qualche poltrona già appare incappucciata, e si presente filtrato dal lucernario, il grigiore dell'alba che verrà. Anche quella « novità » non ci ha sorpresi che col primo atto e qualche scena del secondo: e non è nel maestro o nei suoi scarni seguaci che si debbano riporre le nostre speranze migliori.*

*— Beato te che nelle tue speranze puoi scegliere! Oggi si sta imparando a far del teatro. Non si temono insuccessi e non si sognano trionfi. Oggi s'impara il mestiere: e dopo tanto macinìo di colori e stender di tele forse scorgeremo finalmente uno studio o addirittura un quadro dinanzi al quale dovrà soffermarsi il passante sbandato. Ma per ora le sorti di questo nostro teatro minore sono indissolubilmente legate a quelle degli abiti delle attrici che sorridon nella pagina di fronte, lievemente arcaici dall'una all'altra stagione. Guarda.*

*Aveva preso un vecchio fascicolo a caso, l'aveva aperto e dal lucore d'un foglio patinato eran balzate candide le spalle di una nostra attrice, allora bellissime: ma per degli inverosimili sbuffi di velo che le incoronavano eran come quelle di una malinconica statua gessosa.*

*— Vedi? — soggiunse. — Questa è la « novità » dell'oggi. Come la vedremo tra pochi mesi, quantunque gli articoli che il catalogo « Comoedia » offre sian già stati sperimentati con un esito discreto e, in genere, siano garantiti per un anno? Anche l'intelligente cosmopolitismo della rivista è forse dovuto all'impossibilità di poter avere avvenimenti italiani e passabili commedie' italiane ogni quindici giorni: onde quelle provvide parentesi che ci fan rileggere, ogni tanto, Shaw o Andreiev o ci offrono, lieta primizia, Crommelynck. Mio biondo e giovane amico, il teatro italiano d'oggi è quello di ieri e dell'altro ieri: ha allargato le sue file, è divenuto facilmente ospitale se non cordiale: è più colorato senz'avere una nuova fisionomia.*

*— Ma in tutti questi tentativi non vedi nulla che ti faccia...*

*Il Lembo si tolse le lenti passandosi una mano sugli occhi. Il suo viso senz'occhiali era più nudo e sofferente. E con un risolino accompagnato da un palpitar di palpebre spaurite riprese, calmo, ciondolando le lenti tra l'indice e il pollice:*

*— Io vedo, nella stessa bottega, dietro il bancone, due sarti che sanno il loro mestiere e ai quali molti dei nostri autori ricorrono per qualche abito o per qualche rattoppo. Sono Chiarelli e Zambaldi. Talvolta, qualche giubba dell'uno va a finire tra i panciotti dell'altro, triste conseguenza del doversene stare al ristretto — essi, ottimi amici, che in pubblico devon guardarsi un po' in cagnesco. L'uno s'accampa prepotente rinnovatore, fondatore nientemeno che d'una scoletta; mentre l'altro è beato della sua bonomia, amico delle vecchie dame che amano il sorriso pacato di dietro l'occhialino e la compiaciuta indulgenza per le scorribande della gioventù. Se Chiarelli ti porterà tra gentiluomini frenetici per impossibili scalate a diafane scale di seta, tra un crepitio di fuochi d'artificio, Zambaldi ti farà conoscere dei galantuomini che si sveglian con gli occhi pesti per una banale avventura: e se tra i primi t'introdurrà un'attrice consumata o un'avventuriera d'altissimo bordo, tra i secondi ti guiderà una collegiale un po' maliziosa e stucchevole. I personaggi di Chiarelli sono le* silhouettes *dei gentiluomini di Bragaglia, sullo sfondo di una caccia alla volpe e di una casa cinematografica in crisi; mentre i personaggi di Zambaldi sono le* silhouettes *dei galantuomini del Cova, sullo sfondo di una prima alla Scala e del circuito di Monza.*

*— Ma tu vorresti ridurre tutto il teatro italiano a questi due nomi?*

*— Zambaldi è uno degli artisti più rappresentativi del nostro tempo — asserì gravemente il Lembo godendosi la contegnosa indignazione del Silva. — Giovani scavezzacolli preoccupati passano sotto le insegne chiarelliane, arginati dal sergente maggiore Cavacchioli e dal caporale Rossato; mentre bonariamente guidato da Zambaldi un gruppo volonteroso segue in ordine sparso, dal modesto Serretta al rassegnato Veneziani, dal flebile Giorgeri-Contri al buongustaio Testoni e al perseverante Berrini. Un po' appartati con dignitosa compostezza guardan passare le due schierere Civinini e Simoni, Tocci e Calzini, mentre Borgese Olimpico di tra una nuvoletta e l'altra corrusco sbircia dall'empireo. Infine, se a « La donna di nessuno » è seguita « La buona novella » Rosso ha invano tentato di avallare con parecchie altre firme la lontana cambiale delle « Marionette » e Ratti, dopo aver col « Giuda » dimostrato fecondo il suo silenzio di questi ultimi anni, col « Bruto » ha già tralignato. Ancòra non ci è venuto da un giovane italiano un « Paquebot Tenacity » o un « Pecheur d'ombres »; e invece di buoni volumi di teatro noi abbiamo un'ottima rivista teatrale, forse fin troppo accurata.*

*— Insomma per te il teatro italiano d'oggi è una landa desolata.*

*—Press'a poco, caro, press'a poco. E dev'essere una ben dura malinconia il doversene occupare — soggiunse il Lembo dimenticando per un istante i suoi annosi maneggi di redazione per riuscire a soppiantare il critico drammatico.*

*Il Silva stette pensieroso alcun po'. Gli veniva alla mente il finale del suo terzo atto, la mani bellissime della Sani, la piccola attrice che al mattino era stata inseguita dal Lembo, le cui parole gli parevano arbitrarie. Già, in lui, era sempre mancata ogni seria preparazione: e chissà quante e quali commedie ammuffivano nei suoi cassetti*

*Sulle ginocchia del Silva erano alcuni fascicoli di « Comoedia », tra i primissimi: e come lontano gli apparve il novecentodiciannove in quei fascicoletti color mattone sbiadito che ospiti mediocri e cordiali ogni quindici giorni avevano anch'essi scandita la sua vigilia! Quante « novità » annunciate e mai sorte, che malinconia in questo viso prepotente e volgare di meridionale che ti fissa il fotografo con quegli occhi fondi di languore mentre t'annuncia d'aver ultimato la terza sua commedia « per una primaria compagnia »; o in quest'altro nome armonioso, tra due titoli in corsivo e il nome d'una cittaduzza di provincia, dove la stampa di quelle tre righe avrà scatenato orgogli furibondi e livori senza fine, autore che oggi trascinerà la gloria di quelle tre righe come un rimorso, schiacciato dalle seicento lire mensili di stipendio: uomo che in un altro ambiente e con un po' di scaltra sfrontatezza sarebbe forse riuscito a comprarsi un abito bell'e pronto.*

*Ma un giorno scriverò l'elegia di coloro che sognarono d'affacciarsi e che poi si ritrassero: questi, veramente, per timida povertà puri di cuore — si propose il giovane Silva mentre, lasciata la casa del Lembo, gli giungeva il primo sentor di gaggie dal parco che stava per attraversare lungo il fiume.*

MARIO GROMO.

# Aspetti del nuovo Mac Orlan.

Che lunga strada ha dovuto percorrere Pierre Mac Orlan prima di incontrar sè stesso (domanda importante: l'ha incontrato? Pare di sì, ma la risposta la può dar solo il futuro), prima di riuscire a scovare il proprio metro quadrato di terra su cui star solidamente, con gli occhi fissi sul mondo. Ed è guisto osservar che nessuna esperienza è stata inutile per lui, poichè sussistono e agiscono fin negli ultimi suoi libri le qualità che — nell'andare avanti — ha saputo riconoscere, far parlare.

Prima di tutte fu la leggenda dell'umorismo: imperturbabilità britannica a tutto spiano, *fumisterie* di Allais spinta al parossismo, — ma più che altro umorismo acerbo nello stile non nella sostanza. Furono i tempi dei *Contes de la Pipe en terre*: ma già da allora cominciava ad alitar lo spirito d'avventura, — deformato dalla caricatura, spesso atrocemente, — ma sicuro, vitale, evidente, nella favola di *Jacob Cow, pirate*, poi in quel capolavoro di poesia in maschera ch'è *La Maison du Retour Ecoeurant*.

Fin qui lo scrittore aveva camminato senza aiuto di pietre miliari, di lontani projettori: sapeva trovar la strada giusta, — ma era lunga, lunga la strada fino alla maestria. Occorreva riescire a scendere in fondo a sè stesso, riconoscersi: non era impresa di poco conto. Per questo punto di vista son preziose le spiegazioni che è lecito legger nel *Manuel du Parfait Aventurier*: presentito in sè stesso quel certo spirito d'avventura, Mac Orlan, avventuriero « passivo », per aiutar la propria evoluzione accettò il consiglio che potevan dare alcune opere caratteristiche, di Schwob, di Stevenson, di Hoffmann e degli ultimi romantici tedeschi, s'arricchì della sottile poesia nascosta in quegli scrigni di bellezza che son le memorie del cavaliere di Oexmelin, i libercoli di gergo piratesco, i documenti che restan su gli usi e costumi degli abbronzati bucanieri. Una splendida messe d'opere che ascendevan verso maggior compiutezza artistica fu risultato di questo secondo periodo: *Le Chant de l'Equipage* e *A' bord de l'Etoile Matutine*, la *Chronique des temps désespérés* e *Malice*. Ben riassume i caratteri di codesto germoglio la magnifica acquaforte di *Le Nègre Léonard et Maître Jean Mullin*, sostenuta da due temi, lirico e umoristico, che riescono a fondersi assai finemente, come poi in *Malice*.

Ma già in *Malice* appaion le nuove preoccupazioni di Mac Orlan.

***

Le ultime righe di *Malice* svelano quello che Mac Orlan ha scelto come suo definitivo campo d'azione; convien citarle: « ... *Tutti noi non camminiamo più sotto la chiara luce dei giorni antichi. Un ambiguo chiaror di crepuscolo bagna le nostre azioni più banali e ognuno costruisce il proprio avvenire su sabbie mobili. Degli imponderabili... veston d'inesattezza le parole internazionali. Il mondo accetta la sua fine sotto forme varie che i giornali commentano. E qua e là la carne ogni giorno divien più abile nell'esaudir sè stessa. L'intelligenza umana ronza come l'elettricità in un contatore. Abbiam forse superato i limiti leciti? Abbiam forse toccato le ultime mète che ci furon date? O elegante putredine! La nostra umanità si decompone come il fiore inclinato nella scena incivilita dei grandi vasi. La forza che ci anima non corrisponde più alla debolezza del nostro motore cerebrale. Ognuno porta in sè elementi artificiali... e affonda in un sonno agitato. La fine d'una civiltà che ritorna verso le feconde origini, può esser concepita solo come una festa che s'indugia, mescolando le fanfare varie e i fuochi multicolori della Fiera di Neuilly con i segreti giochi delle carni popolari e borghesi, quando l'Europa intelligente s'addormenta, con tutte le luci spente* ».

Dipingere questa « elegante putredine » sarà uno dei temi dominanti nell'ultime opere di Mac Orlan; imaginar le conseguenze, crear la nuova leggenda, scrutar nel futuro sarà l'altro tema, il più importante. *Malice, A' l'hôpital Marie-Madeleine* (in un certo senso), *Les Pirates de l'avenue du Rhum, Lumières de Paris* risponderanno al primo tema, quasi parentesi, intermedii fra gli affreschi magistrali della trilogia iniziata con *La Cavalière Elsa* e *La Internationale*, cui seguirà il prossimo *Quai des Brumes*, svolgimento del secondo tema: gli uni e gli altri dominati dalle due vivaci epopee de *L'Inflation Sentimentale* e di *Simone de Montmartre*.

***

Nei suoi primi libri Mac Orlan non teneva conto del fattore tempo: scaraventava i suoi eroi verso tutti i punti cardinali, permetteva — aitàndoli — che caracollassero dal sud al nord, dall'est all'ovest, ma li liberava dall'ingrato giogo del tempo. Poca influenza hanno i tempi della guerra su l'aventura del *Chant de l'Equipage*, valgon solo per situare il libro, senza agir su le pagine di esso; il presente di *Le Rire Jaune* e de *La bête conquérante* non fa parte dei motivi centrali di codesti due racconti sorretti da paradossi e da caricature; e così le gioviali storie dell' *U. 743* o le pagine su la guerra di *La Fin* non sono influenzate dai fenomeni sociali che descrivono.

Dal 1921 in poi Mac Orlan cominciò ad innestare i suoi libri sul ceppo del tempo, a conformarli anche — e specialmente — secondo le vicende sociali e politiche dell'universo: cominciò nella sfrenata sarabanda de *La Cavalière Elsa*. Negli altri libri si curò specialmente di osservare i tempi: così nel poemetto di *Simone di Montmartre* e nelle ultime *Lumières de Paris* dipinse l'odierno volto di Parigi, il più misterioso e il più vero. Fra i primi egli s'è accorto del momentaneo — forse — fallimento della poesia lirica, ha saputo indovinare il prossimo avvento dell'epica: tutti i suoi ultimi libri, più che romanzi son poemi epici volti a scoprir l'essenza del nuovo misticismo sparsosi nel mondo; in *Malice* e ne *L'hôpital Marie-Madeleine* l'epopea, sebbene sia esageratamente nascosta, esiste.

Due cause scopre in fondo a codesto nuovo misticismo: prima la donna.

> « *Venere inquieta accosciata su l'Europa, salve.*
> *sgualdrina nuda, simile alla Torre Eiffel.*
> *Ebrea nell'istesso tempo slava e sassone,*
> *bella come un bimbo commestibile*
> *con la tua salute moderna di macchina nuova*
> *O Venere! e le tue sorelle fatte a serie*
> *dalle nuove fabbriche letterarie dell'Europa!*
> *Da buoni intenditori vi salutiamo, o sgualdrine*
> *(d'acciaio*
> *e vi raccomandiamo la nostra delicatezza*
> *O Veneri Pandemie!*
> *ispiratrici provvisorie dell'anno 1922* ».

Tutto il poemetto de *L'inflation Sentimentale* si prosterna sanguinosamentee ai piedi di codesta donna: esclama sì con uno scatto di sarcasmo:

> « *E' stato dunque a gloria delle sgualdrine cere-*
> *quelle di Berlino W,* *(brali,*
> *quelle della Fifth Avenue...*
> *che una di primavera....*
> *avanzavamo, o Agrippa d'Aubigné! come fan-*
> *(tasmi fra i morti,*
> *alla conquista di un vecchio albero tragico*
> *raffigurante una forca con un'anima di bimbo...* »

Ma subito l'occhio epico del metereologo, imparziale e appena ironico, ha di nuovo il sopravvento: dipinge, senza giudicare.

*Malice* sarà un esempio dell'idea espressa ne *L'inflation Sentimentale*: il ritratto di Loulou la Bavarese, nell'ambiente della Germania in putrefazione, accanto al francese Jean Saint-Jerône, divorato dalla donna, di cui è complice il fantoccio chiuso in un pacchetto e impinguato dai marchi di carta straccia. Quì la donna domina, — e dominerà ancora ne *La Cavalière Elsa*, ne *La Vénus Internationale*: ma alternata alla grande visione epica dell'occidente invaso dagli uomini e dalle idee dell'oriente, — altra possibile causa del misticismo nascente, secondo Mac Orlan.

Fra questi libri il *reportage* su *Les Pirates de l'Avenue du Rhum* è un *à-côté*, un quadretto secondario: la Francia in *Simone de Montmartre* e in *Lumières de Paris*, poi — assieme alla Russia — ne *La Cavalière Elsa*, ne *La Vénus Internationale*, la Germania di *Malice* sono terre vecchie, alla fine della civiltà. Il popolo giovane e corrotto dall'America risusciterà i costumi pirateschi in pieno XX° secolo, per l'astuto contrabbando degli alcool: per forza questo fatto doveva ispirare Mac Orlan, amico di tutti i fuori legge. Descriverà le costumanze dei nuovi corsari *yankees*: e *Les Pirates de l'Avenue du Rhum* che a prima vista non sembrano avere nessun nesso con le altre opere recenti di Mac Orlan, mostran forse quella che sarà la direzione verso cui — dopo aver dato conclusione all'epopea della « elegante putredine » — potrà volgersi l'occhio di questo scrittore.

***

*La Cavalière Elsa* e *La Vénus Internationale*, nell'opera di Mac Orlan, sono i due libri più originali, rivelanti nuove costruzioni, miglior conoscenza di sè stesso. Se altrove gli aveva giovato l'esempio d'altri poeti per riuscire a ben comporre le opere, qui non è possibile scorgere atteggiamenti che svelino l'azione sussidiaria di influenze. Il colore e la perversità di Schwob, l'alito di poesia romanzesca di Stevenson, il romanticismo volto a straniarsi in umorismo macchiato di follia, caratteristica degli Hoffmann, Chamisso, Achim d'Armin, — non li ritroviamo più in questi due libri; nè è lecito parlar di Conrad, — lontanissimo dalla concezione poetica di Mac Orlan.

Questi due libri son tremendamente originali: il primo, *La Cavalière Elsa*, è una specie di prefazione all'altro; meglio composto, più colorito, — ma ricco di poesia meno profonda. Non si può più cercare — in essi — lo spirito d'avventura: obbediscono a necessità che trascendono il campo dell'opera imaginata per divertire. Elsa Grünberg è la donna d'oggi, — la donna cui vuol cantare un inno *L'inflation Sentimentale*, — ma è anche e soprattutto la slava ebrea. Vaso di Pandora, — lei, alla punta estrema delle avanguardie dilaganti dall'est, porta in sè tutti i flagelli e tutte le morti: l'esempio di Wedeckind deve avere influito su l'opera di Mac Orlan. Ma in lei esiste anche la nuova luce: non s'ingannan Falstaff e Amleto, i due capi, che la seguon, la vogliono assieme a loro, dinanzi alle orde barbare e corrotte. Chi s'inganna è Bogaert, il francese: che, trascinandola verso l'amore occidentale, ucciderà sè stesso e lei; per questo aspetto è significativo l'ultimo capitolo, poema delle seconda — vera — morte di Elsa.

Nella *Cavalière Elsa* è in germe *La Vénus Internationale*: il mondo squartato — nessuno se ne accorge — dai più tremendi terremoti che mai sian stati, assomiglia ad Amleto, l'obeso esteta, « *reincarnazione del personaggio shakesperiano ch'egli era riuscito a ottenere con l'aiuto dei libri* ». Sul mondo la morte di Elsa cadrà come — su la neve — un petalo di rosa rossa: sarà leggenda.

Giunto a questa conclusione Mac Orlan non poteva fare a meno di comporre *La Vénus Internationale*, romanzo della costruzione poetica: più difficile, perciò non armonioso come *La Cavalière Elsa;* ma quanto più originale. Una donna, naturalmente, al centro della narrazione: Claudia di Fiandra, messaggera dei nuovi destini e della nuova poesia. Bisognava, attorno a codesta vestale, imaginare e descrivere le vibrazioni conclusive della crosta terrestre, — ma lavorando sul piano della realtà, e non dell'arbitrio come ne *La Cavalière Elsa*. Nicolas Gohelle, scrittore seppelitosi in fondo a una provincia francese, creerà nella sua stanza più buia le leggende del nuovo universo: Claudia le trasmetterà al mondo, camminando per le strade delle campagne. E gli uomini della campagna più forti dei cittadini, i vecchi divorati dai giovani, gli artisti i poeti gli intellettuali, i famelici *malgras*, — questi saranno i più veri protagonisti del libro.

S'ingannerebbe chi in esso scorgesse solo una *anticipazione* più o meno sociale: è un poema intellettuale, alla maniera dell'Apocalisse. Quello che a Mac Orlan importava maggiormente era la costruzione d'un mito, l'individuar le prossime idee-madri: e non già la pittura di futili trapassi sociali. E il mito è rivelato, l'idea-madre denunziata: una conclusione è necessaria, o un epilogo. Dovremmo trovarli nel terzo volume, annunziato.

Dove menerà il lettore? All'ottimismo o al pessimismo? queste parole non hanno senso: implicherebbero — nel poeta — uno spirito di *laudator temporis acti*, spirito che Mac Orlan rifiuta, perchè non coerente all'Idea di poesia. La sua è opera di *sur-realista* (diamo a questa parola il significato — il solo originale — che le dava Apollinaire), di rivelatore della *realtà* poetica, la realtà interiore.

NINO FRANK.

# Cinema, scuola di pittura.

Una sera, poco tempo fa, camminando a fianco dell'amico Somarè per le chiare vie di Firenze notturna, discorrevo perdutamente di molte cose avendo dimesso ogni proposito d'immediato lavoro.

Ci sostenevano, quasi inavvertiti, ricordi comuni vicini e lontani. Questi ci riportavano alla mia scoperta di Milano, agli erramenti lungo i Bastioni, tra gli alberi tondi e golosi di verde intenso, meno vegetale e tenero del verde toscano, ma più vivace e stupefacente a conforto e a sfondo della città meccanica.

Quanto agli altri, il più recente, tanto da sentircivi completamente immersi, era la visione di sedici tele di Paul Cézanne, guardate in tre salette d'esposizione, in un vecchio palazzo fiorentino.

Ora Somarè, ispirato dalla notte stellata, dove par che le parole di buon accento e d'antica forma s'effondano a gara con le cristalline apparenze del cielo e paiono cozzare, dimostrando ed esaltandosi di lor verità, in qualcosa di veramente metallico e duro, mi narrava la delusione patita di fronte alla pittura francese dell'Ottocento. E come se volesse scansare, quasi per un senso di delicatezza verso l'ospite che ancor non c'era stato e a cui bisognava offrire il piacere d'una conversazione fondata su termini d'intesa assai generici e vaghi, la responsabilità di un giudizio troppo a ridosso del vero, egli si compiaceva a ridurmi tutto in una materia unica e brillante; paesaggi autentici e boschi pitturati; avvenimenti di vere folle o di popolose acqueforti...

Una felicità felice principiava a possederci attraverso il riconoscimento palmare del'arte nostra, la letteratura, che ricreava tutta Parigi, volto per volto, tegola per tegola. Di più, come le parole esclamate e non scritte profonderanno intorno a noi echi di bellezza non controllabile; il mondo violentemente coloristico di Zola balzava all'improvviso sullo stesso piano di certe incise figure stendhaliane, dandoci l'impressione di aver fornito lì per lì, e per uno sproposi tato soffio di grazia, lo scritore veramente universale e completo.

Ironia svelata, voluttuosa e dolorosa di una grandezza sorretta a due, durante una passeggiata qualsiasi, e che l'inevitabile saluto basterà a rompere come una bolla di sapone troppo grande che anzichè staccarsi dalla cannuccia scoppia a fiore dell'acqua sudicia e scarsa.

In effetto il mio compagno sosteneva l'inefficenza della pittura francese dell'Ottocento italiano, basando la sua affermazione sovra un presupposto antimpressionistico ed estensivamente antiromantico, riportando la pittura e non soltanto la pittura ma tutta l'arte al suo principio, all'attimo geniale della nascita, al grado d'impressione che la suscita ed infirmandone, presso i Francesi, le qualità primitive.

Ora convien dire che letteralmente intendersi era una meraviglia, nient'altro che a pensare una di quelle teste dipinte da Vito d'Ancona, con dei rossi cupi sintetici e un profilo scorciato e avverato in pienezza di pasta con non so quale ricordo della grande pittura veneziana. Bastava pensare ai caratteri orgogliosi di questa nostra arte italiana, drammaticamente regionale nelle sue fiorescenze e aspetti esteriori, ma fraterna, sotterra d'una medesima polla.

E bisognava ricordare il passato.

Un Beato Angelico, un Mantegna, un Botticelli, un Giambellino, un Tintoretto, un Caravaggio, per l'imponenza chiaramente espressa delle loro figurazioni, escludevano la possibilità di un godimento fondato soltanto sulla gioia dei colori. Nulla vi era in essi d'illustrativo, ma il soggetto dominato nè tuttavia rimpicciolito, soccorso da una potenza di mezzi che in esso si fondeva e si confondeva.

Conseguenza suprema la semplificazione, la sintesi. Soltanto in quanto avveratrice di sintesi l'arte può considerarsi la più grande filosofia se davvero l'ideale ultimo della conoscenza è di poter consistere tutta in una intuizione.

In un'opera d'arte si osserva l'intuizione cui non occorre spazio e il dono di uno spazio nuovo. In questo senso — e non sembrino illogici gli sbalzi di tempo — si può veramente dire che un impressionista, e prendiamo l'esempio classico di Renoir, non può offrire con altrettante liberalità di regalo uno spazio, aspirandosi egli stesso con tutta la passione e la ragion sufficente del suo lavoro.

Mentre invece nella nascita della Venere botticelliana sono gli angeli, e il gruppo frondoso, e la conchiglia, e il piano marino, le cose da cui la donna scaturisce, mentre per una legge d'equilibrio par che proprio quest'ultima produca i proprii limiti con una celeste leggerezza.

Ecco dunque rivelato, nell'opera di Botticelli, l'oscuro groppo dell'intuizione fattosi luce improvvisa in un centro di ampiezza indefinibile, e il conseguente regalo d'uno spazio concreto nei limiti della composizione perfettamente chiusa.

***

Nell'Ottocento italiano, quell'umor di tradizione non cangia sapore diminuendo l'importanza delle sue espressioni in quanto tendono a essere risolutive, seguita a esistere nel quadretto e nella pennellata, e meglio in questa che in quello. Giacchè se non è possibile supporre che la *Cacciata del Duca d'Atene* possa reggere il confronto con una tela di David, bisogna cercare l'eccellenza degli Italiani in quegli argomenti e misure, che offron loro la possibilità di un buon resultato.

Ed è sulla base di un ritratto, del Ciseri o del Tallone, di Fattori o di Lega, che si può battere in breccia la grande macchina romantica d'oltralpe, sia ch'essa esprima i fiori di serra, gli squisiti arabeschi detti neoclassici di un Ingres, sia che accenda le calde improvvisate di un Delacroix.

Datemi un punto d'appoggio — diceva Archimede — e vi solleverò il mondo.

Un punto che sia più punto di un ritrattino ottocentesco nostro è difficile immaginare. E qui, se dovessi in qualche modo cercar la formola di questo costruttivo colore italiano, che anche nei minori artisti tradisce la razza, non saprei far meglio che ricorrere a un metodo escogitato qualche anno fa da una fiorentina Accademia dell'Enciclopedia, secondo il quale l'acqua di seltz si definiva acqua alle corse e il tamarindo malinconia dell'acqua.

Per giungere a qual definizione non so.

Si tratterebbe di ben comprendere la finezza quasi calligrafica e commovente di un Signorini sentendo com'essa non trita, e di sposarne la sua chiarezza, assai spesso addirittura luminosa, ai toni discreti opachi e fondi di Silvestro Lega facendo rispettivamente partecipare i due artisti di alcune comuni qualità, in maniera da escludere, nella luminosità del Signorini, ogni sospetto d'esaltazione letteraria. Accenno al principio di un procedimento che non finirebbe, volendo continuare, se non dopo un assai lungo viaggio. Insomma il macchinoso quadro italiano, del Ciseri, del Cassioli, del Bezzuoli e del Benvenuti sarebbe fallito per non aver gli autori saputo sostenerlo e nutrirlo di uno sfavillante contenuto letterario che si connaturasse furbamente ai mezzi di espressione pittorica e dall'averlo invece assoggettato al puro svolgimento di un tema da scolaretti, dimostrando, appunto, la purezza e l'inadattabilità ai compromessi del loro temperamento pittorico. Si guardi Fattori. Quando i suoi quadri assumono un alto significato umano questo accade per una sublimazione coloristica di un motivo assai modesto. Nulla di più drammatico e largorespirante dei bovi e del grande carro rosso sull'intensa riga turchina del mare. E Fattori partecipa della nostra migliore tradizione quando arriva, come in quest'opera, a consistere nella maggiore semplicità di toni e di linee.

Per gli Italiani una idea plastica si concreta in una forma architetturale, astratta in se medesima, ma capace di commuovere per un insito accento di umanità. Meglio: essi ci rappresentano i drammi in quanto son direttamente traducibili in architetture di segni e di colori, nè più nè meno che i musicisti italiani traducono le loro immaginazioni in puri suoni e gli scrittori in sapor di parole.

Per noi una pittura letteraria, una musica letteraria e, perfino, un letteratura letteraria non si sono mai fuse assieme quanto bastasse a reggerle entrambe in una atmosfera di genialità. Ma fuor di qui basterebbe accennare al poema musicale wagneriano per dare un esempio di fusione mirabile. Quanto poi alla pittura e alla Francia, pensiamo che perfin del cubismo i Francesi hanno fatto un'arte di sottinteso letterario.

Insomma gl'Italiani, nati per subito tradurre la somma delle loro ispirazioni nella rigorosa materia d'ogni arte sono per natura negati al dislocamento favoloso delle lor percezioni e in un periodo storico, come fu quello che distinse il secolo passato, di penosi ricominciamenti, come non mai dovettero i resultati non aver caratteri di parola e di meraviglia.

Resisteva, in cima alla sofferta tenacia, la palese presenza di un certo spirito tradizionale.

L'arte nostra, ch'era stata sempre regionale ritrovando sotterra le comuni e robuste radici italiane si riconosceva principale quasi riaffiorando ora nella luce di un piccolo specchio lontano. Se dovessi fissare una definizione, a uso della sullodata accademia, scriverei vano provincialismo dell'arte. Qualcuno obbietterà che non occorreva scomodare l'accademia e il tamarindo. Ma tant'è.

Una legge tra quelle che governano il mondo sembra stabilire che non solamente i fatti delle epoche che ci precedettero debbano acquistare, con ciò che si chiama il sapore storico, un carattere di realtà superiore più incontestabile di quella presente, ma i medesimi piccoli fatti dai quali ci separa appena la distanza di qualche anno. Se la vita in atto, consistente di chiaroscuro, è composta di un chiaro palese e di un'ombra oscura, è il ricordo che ci svela quella seconda presenza.

Per una tal creazione tutta spirituale non è nemmeno necessaria una rigorosa memoria oggettiva. Dal passato si soccorre, nei momenti di maggiore stanchezza che poco ci conforterebbero a vivere e a lavorare, l'avvertimento che l'esistenza ha sempre qualcosa di necessario.

Ma se noi dal passato trasportiamo sin qui sulla sua verità materiale, il frutto di un vecchio travaglio che nella prova del ricordo aveva già acquisito dei formidabili effetti di tenera ombra storica, restituendo in tal modo alla nostra allucinante passione e discussione di tutti i giorni e di tutte le ore, non di rado quest'oggetto tornerà a stemperarsi nella tuttaluce desertiaca delle cose presenti. E con Somarè che, discorrendo, mi ricreava tutto un mondo, a un modo non del tutto letterario da poi ch'era sostenuto soprattutto sull'effetto vocale e non ben controllabile della parola, ma insomma con qualche suasione e malia letteraria, evocando e legando assieme coi legittimi e possibili mezzi di un'arte, panorami d'arte, di filosofie, di sentimenti, di città che acquistano nell'assieme delle loro costruzioni un'alta espressione spirituale, le sedici tele del Cézanne, nella loro chiarezza drammatica, rappresentavano nel ricordo più che vicino incombente, il più straordinario ritrovamento di attualità alla distanza di mezzo secolo.

Qualcuno sente l'arte di Cézanne come qualche cosa che bisognava svolgere. In realtà la grandezza di Cézanne consiste precisamente nel fatto che le sue opere mostravano ciascuna il martirio di un'interrogazione per cui non c'era risposta, e la pena di una passione inesausta. Lungi dal paesaggio romantico che già mentre è dipinto principia a vivere di un'antichissima vita e libera inafferrabili gnomi boschereci dai tronchi secolari dei suoi grandi alberi, anche Cézanne ha momenti di riposo e di creazione totalmente serena nel verdi paesaggi di Provenza, nelle casette a specchio di un paesaggio lacustre.

Ma piuttosto che un senso di saggia vecchiezza, promana da queste opere un gusto di eternità spaziale, come dalle albe che ogni ventiquattr'ore rielaborano il mondo in un fresco miracolo.

All'infuori di questi attimi Paul Cézanne è il pittore irrimediabilmente moderno, la cui gloria s'incasella e vive di vera vita solo nel cuore degli uomini che tentano di lavorare, com'egli seppe, coi pennelli o con la riflessiva immaginazione.

Un uomo, un pittore suscettibile di ritornare attuale fino a questo punto si può rinnegare facilmente, soprattutto per poco tempo, epperò il suo ricordo m'era un incoraggiamenuto di più a seguir l'amico nella sua avventurosa teoria d'arte. Avventurosa peraltro solo nella valutazione delle singole opere e tuttavia basata sopra l'innegabile verità che gli Italiani dell'Ottocento non perdettero il senso e la grazia ineffabile della tradizione.

***

Nondimeno oggi siamo ancora lontani da una precisa affermazione di un realismo o di un positivismo pittorico di marca italiana a fronte del secolo romantico donatoci dalla Francia. E ne siamo lontani quanto più son visibili i segni della sua nascita e, dirò meglio, le promesse del suo sviluppo. La pittura d'istinto non ci contenta più, quella pittura d'istinto alla quale s'affidavano quasi dei tutto i nostri ritrattisti del secolo scorso anche quando affrontavano vittoriosamente una insolita superfice. Oggi la pittura è cerebrale, in qualunque direzione si volgano i differenti gruppi che la esercitano, classici, romantici, impressionisti o futuristi.

Lasciamo al naturale svolgimento di ognuno il compito di fornir domani la risposta alla nostra attesa. La cosa che sembra certa è la non imminenza del genio. Così vaste e dissimili son le tendenze, e così lontane da un'espressione riassuntiva che tutte le fonda e le sollevi nella luce di una civiltà!; con di più un interesse da giuocatori d'azzardo a seguirle nei minimi particolari e direi nell'intimo tessuto, così da farci pensare che se un giorno accadesse davvero, per merito di un genio, la fusione gloriosa, una folla d'intellettuali si troverebbe privata del suo giornaliero impiego di intelligenza, del suo quotidiano pane spirituale.

Soffermiamoci un istante a considerare le differenti scuole. Non è necessario classificarle. Metafisiche o campagnole, primitive o coltivatissime, ciò che in esse ci interessa è soprattutto la distanza che le separa da un'espressione risolutiva. In questa comune inadeguatezza consiste anche un loro comune fondo poetico e, si direbbe, uno stile dell'epoca. Stabilita una corrente di simpatia per la nostra pittura contemporanea presa in blocco ecco venirci una voglia d'assegnarle una scuola generale, che fonda nella verità dei suoi esempi le più diverse aspirazioni: il cinematografo.

Poca gente in Italia s'è occupata sul serio dell'importante fenomeno artistico costituito dal cinematografo che ci presenta ad ora ad ora portentosi ritratti di frutta o di fiori quali nè il Recco nè Mattia Preti seppero mai concepirne di più ricchi e migliori, e giardini settecenteschi, rivissuti nella calda colorazione impressionistica di un Renoir, ed alte, pallide creature che una luce d'incantesimo appiattisce e staglia contro lo schermo dando loro un sapore di tempera, figure che sembrano scivolate dallo studio di Casorati, meravigliosi assiemi pitturali che ricostruiscono tutte le epoche, rammentano tutti i maestri, conciliando epoche e maestri poichè quanto in esse rassomiglia alla cosiddetta materia pittorica non è di questa se non la parte essenziale, il chiaroscuro. Lasciamo da parte la produzione più convenzionale, quella dove attori e scenografi si alternano a voler figurare in una loro arte individuale e meschina anzichè adattarsi a quella rappresentazione della vita che, nel cinematografo, se la confrontiamo alle rappresentazioni molto più sintetiche del teatro, può definirsi proustiana mettendo in luce tutti gli imprevisti di un gesto. Ma la ricostruzione di una vecchia Inghilterra come ci viene offerta da Mary Pickford nel *Piccolo Lord Fauntleroy* o da Douglas Fairbanks nel *Robin Hood* riassumono, nella compattezza innegabile di un'epoca un tale piacere di ripensamenti artistici da non sapercene immaginare un'eguale in nessuna delle civiltà precedenti.

Il non poter negare la verità di un paesaggio che ci sembri impressionista o romantico, in quanto quel paesaggio non è che la fotografia del vero, ci persuade con evidenza legittima fosse la nostra impressione. Insomma il cinematografo, riproducendo miriadi di tipi, di impressioni, di costumi, d'epoche e d'ambienti, risuscita in vita la diretta ispirazione di interi secoli di pittura universale.

Nessun artista mai ebbe, come i pittori d'oggi, una più formidabile esperienza da fondere in sè riuscitandola in immagini d'arte. Per questo è lecito supporre che la pittura moderna debba lungamente perdersi alla ricerca di una sintesi nuova, di un nuovo stile.

Durante tutto questo tempo sarà difficile affermare che la verità debba chiamarsi classica piuttosto che romantica o viceversa. E' probabile invece che un'immagine contenga, in potenza, tutti gli stili e la possibilità delle più differenti emozioni. Oggi, mentre si aspetta una rivelazione troppo straordinaria, e mentre dura la meravigliosa rielaborazione cinematografica dell'universo, sarebbe forse azzardato o troppo modesto dir che la vittoria della pittura italiana, delineatasi secondo Somarè in una sorta di nuovo primitivismo durante l'Ottocento si trovi oggi sulla strada d'un conchiusivo sviluppo. Ed è senz'altro meglio considerarla rimandata, *sine die*.

RAFFAELLO FRANCHI.

# Edizioni Kra.

BERNARD FAY: *Panorama de la litterature contemporaine* - Simon Kra editeur Paris 1925 - fr. 7,50, p. 215.

L'autore ha tanta fiducia nelle doti di chiarezza del suo ingegno francese da supporre «que le lecteur de connait point ce dont l'entretiendrons et s'engage dans ce livre comme dans une expédition de découverte». Supposizione che ci sembra contradditoria persino con l'onesto compito del più pacato divulgatore perchè esclude dalla critica quell'atmosfera di intesa smaliziata tra lettore e autore che è la più feconda di sorprese e di comprensioni. La chiarezza di B. Fay ha il merito di essere priva di qualunque tecnicismo ma talvolta è generica. Così nella distinzione tra prosa francese «sociale, utilitaire et intellectuelle» e poesia, volta «vers l'intérieur». Il Fay si riprende nelle descrizioni psicologiche e in certe argute definizioni. Hugo «le Grand Homme, Sibylle de Cumes et Tour Eiffed à la fois». I martedi di Mallarme dove: «Lui seul célébrait l'office» Renan: «cette grosse masse de chair blanche et molle, où luisent de petits yeux resplendissants et dangereux, feux follets des marais, ce gros corps sans muscles, mais tissu de nerfs si fins qu'on n'oserait point le heurter, cette joie de tout l'être épanoui par la prière ou la digestion, on ne sait». Proust «inventeur de plaisir», Valéry «la voix du silence», Gide «le triomphe du desir».

Per gli ultimi vent'anni si desidererebbe dal F. maggiore larghezza di indagine, con preoccupazioni di rapidità tipo «cultura italiana» di Prezzolini.

*Anthologie de la Nouvelle Poésie francaise* - Kra 1925 - fr. 20 - p. 422.

Comincia con Baudelaire e attraverso Lautréamont, Rimbaud, Laforgue, Mallarmé viene ai poeti del novecento con notevo eclettismo (ci sono Claudel, Maeterlinck ecc.) ma con preferenze accentuate verso la «sinistra». Apollinaire, Jacob, Salmon, Soupault, Mac Orlan, Tzara, Jouve, Cendrars. Naturalmente hanno poi il loro posto Cocteau, Fargue, Peguy, Pellerin, Toulet, Valery. Per Gide et Proust la scelta si limita alla sola produzione lirica, senza tener conto che la loro più bella lirica si trova nelle prose.

A. BRÉTON: *Manifeste du surréalisme. Poisson soluble* - Kra 1925 - fr. 7,50 - p. 190.

Vedasi l'articolo di A. Rossi nel n. 8 del *Baretti*.

ANDRÉ GERMAIN: *De Proust à Dada* - Kra 1925 - fr. 9 - p. 307.




PIERO GOBETTI, *direttore responsabile*.

Soc. An. Tip. Ed. «L'ALPINA» - Cuneo

# IL BARETTI

**LA RIVOLUZIONE LIBERALE** Settimanale Editore PIERO GOBETTI *Abbonamento annuo L. 20 - Estero L. 30 Un numero L. 0,50*

QUINDICINALE EDITORE PIERO GOBETTI TORINO VIA XX SETTEMBRE, 60

ABBONAMENTO Per il 1925 L. 10 Estero L. 15 Sostenitore L. 100 Un numero separato L. 0,50 CONTO CORRENTE POSTALE

Anno II — N. 11 — Luglio 1925




**Numero dedicato al teatro tedesco del novecento a cura di L. VINCENTI**

# IL NOVECENTO

In nessun campo artistico forse lo spirito tedesco sperò, dopo la guerra disgraziata di cogliere una più rapida e clamorosa rivincita come in quello della drammatica. A scorrere le cronache teatrali degli ultimi anni di guerra e di quelli immediatamente seguenti c'è da stupire di tanta audacia di speranze. L'arte drammatica non solo intendeva rinnovare la propria casa, ma anche soccorrere la vita, rifacendo le coscienze, restaurando gl'ideali, arredando di nuovi pensieri e sentimenti gli uomini ringiovaniti. « La sventura è sempre stata la leva più possente dello spirito germanico », diceva uno dei teorici deel nuovo dramma, e ricordava il fiore dell'arte in genere successo alla guerra dei trent'anni e del 1813 e il guaio successo alla fortuna del 1870. Mezzo di risollevamento fra tutti ottimo la scena, perchè solo essa poteva ridestare colla finzione tragica il senso religioso necessario alla ricostruzione. Quel medesimo teorico però, quando dall'alto del suo profetico monte indagava le vie per far risorgere il teatro, finiva per dichiarare che la salvezza doveva venire dallo spirito della... danza. E altrettali topolini uscivano dai parti di altre montagne. Una illimitata fiducia accreditava tutte le fantasie. Poichè la politica credeva d'aver nel teatro il più prezioso alleato, si sentirono annunziar dalla scena le più riuscite rivoluzioni. Nell'anno di grazia 1925, sei anni e mezzo dopo la catastrofe, Hindenburg è eletto capo dello stato tedesco, e il teatro drammatico della Germania è un campo di stoppie. S'era abolita ogni differenziazione gerarchica scavando soltanto un'invalicabile fossa verso il passato; s'era rinunciato ad ogni critica come nefasta alla creazione (e i critici, per la paura di restare indietro s'eran trasformati in maniloquenti giustificatori d'ogni « tentativo »), si era sacrificato tutto al « movimento »; ed ora, fiaccate le orgogliose speranze, sgonfiata la vescica del « movimento », chi mantiene il campo è qui e là qualche talento che ha proceduto per una sua strada, e le strade, — a non lasciarsi ingannare dalle frascate — son dei sentierini or no or si d'alcuni passi appena avanzati oltre il fossatello divisorio del passato.

Senza irridere a quella fede che, pur nella sua precipitosa ingenuità, è degna di simpatia, non si può non avvertire subito ch'essa nasceva, o almeno giganteggiava così vigorosa da un curioso errore di valutazione: frutto di stanchezza e di disperazione, d'anime oppresse e di nervi esasperati, veniva creduta figlia di giovinezza e principio di nuova fortuna. E da un errore di presunzione: che, rimeritando Dio ogni fatica e ogni dolore, si avessero nuovi diritti sufficienti alla grazia d'esser gli eletti. Ma Dio rimerita nell'altra vita sempre, e in questa solo quando gli piace, e a volergli sforzare la mano c'è da esser puniti di sterilità. Forse anche a preparare la grande illusione han contribuito l'ipercoltura e lo storicismo, di cui la Germania soffre più d'ogni altro paese: notissimi ormai gli schemi e i processi d'una rivoluzione letteraria, notissimi i caratteri essenziali del proprio paese, quasi a dire quegli archetipi evolutivi a cui con periodica vicenda si ritorna, — è facile a degli spiriti smaniosi di novità, lavorando d'immaginazione, imbastire la macchina di nuovi rivolgimenti artistici. — L'osservatore pertanto deve essere attento non solo a scoprire i segni esteriori di novità, bensì ad avvertire anche la stanchezza che eventualmente li abbia generati, e l'artificio che li abbia ingranditi e complicati. Non voglio dire con questo che ragioni storiche, e importanti, nella fortuna dell'espressionismo non ci siano state. Non avrei preso la penna in mano altrimenti. Dico che corrono tempi, che lo storico, se non vuol lasciarsi trappolare dai lisci e dai gonfii, non può più lavorare senza una spugna e uno spillo.

Per quanto non gli manchino tratti comuni col resto del teatro europeo contemporaneo, si deve da bel principio stabilire, che il dramma tedesco degli ultimi anni ha uno spiccato carattere germanico. Chiamandolo senza differenziare col nome corrente di « espressionismo » (1), occorre dire infatti che esso rappresenta il riaffiorare di quell'onda romantica che è da secoli (e non soltanto dalla fine del 700) uno dei fermenti più caratteristici della letteratura tedesca. Al trionfante naturalismo della seconda metà dell'800 anche la Germania si era piegata; e non è chi non sappia come Ibsen avesse trovato in Otto Brahm il suo più perfetto *régisseur*, e qual energico lavoro di ringiovanimento artistico significasse la *Freie Bühne* berlinese. Il più illustre campione di essa però Gerhart Hauptmann mostra già in alcuni de' suoi primi drammi (nella « Campana sommersa » per es.) un'insoddisfazione della realtà, una tendenza al fantastico, che tradiscono il misticismo romantico. Assai presto dunque era cominciata la reazione. Nautra e realtà, gl'ideali esaltati dalla nuova scuola, i quali avrebbero dovuto per sempre richiamare dal cielo alla terra gl'irrequieti Germani, venivan di nuovo ansiosamente interrogati per la brama insopprimibile dell'al di là.

(1) Limitandomi a parlare del dramma espressionista trascuro di proposito quegli autori anche illustri ed operanti, che hanno proseguito in indirizzi d'arte già noti, naturalistici, neo-romantici o classicisti. Si tenga presente che in questo novero sono opere egregie come, per far due soli nomi, la deliziosa commedia di Hofmannsthall *Il difficile* e il nobile dramma lirico di Rud. Borchardt *L'Annunciazione*.

### Wedekind.

A due anni di distanza dal primo grande successo di Hauptmann, nel 1891 Frank Wedekind scriveva il « *Risveglio di primavera* ». Un buon decennio nondimeno doveva aspettare Wedekind per incominciar a richiamare l'attenzione sopra di sè ed esercitare un'influenza sul teatro. In quel decennio la Germania doveva avviare i suoi più memorabili progressi nella tecnica, nell'industria, nella conquista del mondo, e doveva, col parallelo impoverimento progressivo del suo patrimonio ideale, giustificar meglio la dissolvente ironia wedekindiana. Tesa nello sforzo del successo esteriore, splendida ma corrotta e pur legata ancora (per inerzia, calcolo ed egoismo) nell'armatura delle vecchie formule morali, la nazione vittoriosa andava creando una sempre più terribile contraddizione tra la propria vita e la propria anima. Quanto più energica quella, tanto più arida questa; mentre quella consentiva ai favoriti della sorte ogni capriccio, questa pesava ogni giorno più dolorosamente agli esclusi ed ai sensibili. Soprattutto ne soffrivano i giovanissimi. La radice profonda dell'arte espressionista sta appunto (ed è il suo titolo maggiore di merito l'averne preso coscienza) nel contrasto tra la sete di verità delle nuove generazioni e l'inaridimento del vecchio idealismo germanico sacrificato al Moloch del successo. Il *Risveglio di primavera* dà voce per la prima volta a tal dissidio. Per vero una singolare voce. Tragedia della pubertà, il suo intimo significato minaccia di restar soffocato dal turbamento sensuale, che la pervade. Un realismo tra ingenuo e cinico, un'ironia caricaturale, uno scioglimento artificiosamente romantico gettano ombre dubbie sul pathos tragico. Si è che Wedekind, divinato il problema cardine del dramma futuro lo imposta e lo risolve (e lo si capisce meglio nei suoi successivi lavori) in modo adatto essenzialmente al suo temperamento e alle sue teorie. Anche per lui la parola d'ordine era: natura, non però la natura riprodotta con fedeltà veristica, bensì l'istinto. Il suo teatro è celebrazione dell'istinto e polemica contro i nemici di esso. I quali nemici essendo, nell'ordine sociale, i tutori delle convenzioni e delle ipocrisie vantate come leggi morali, la sua lotta vale precipualmente contro la moralità. L'appello all'istinto è l'elemento romantico di Wedekind, elemento che aveva avuto la sua ultima grande celebrazione nell'*uomo dionisiaco* di Nietzsche. Qual distanza tuttavia dall'uomo nietzschiano! Perduto il gusto delle forti virtù, isterilite le nobili sorgenti sentimentali, divenuto ogni bene materialità, ogni dovere schiavitù, ogni desiderio piacere violento o tormentosa privazione, il nuovo eroe è una donna che si chiama Lulù, un essere elementare che non conosce nè legge, nè pudore, nè amore e che vuole soltanto la soddisfazione sfrenata dei suoi appetiti. Lo sfacciato trionfo di Lulù deve mostrare come siano ridicoli gli uomini nelle varie maschere impostesi per occultare la loro natura e per negare che la radice dell'umanità è nell'istinto sessuale. Qui è il limite di Wedekind. Mosso per un'utile battaglia d'emancipazione, andò poi man mano imbozzolandosi in una serie di paradossi, i quali gl'impedirono di scorgere la cercata verità. Immoralista per odio della falsa morale, non seppe poi uscire dalla formula: « Anche la carne ha il suo spirito ». Ma un rigoroso distruttore egli era, e la sua opera fece scuola.

Non importa qui indicare quali siano stati i suoi epigoni. Importa invece dire come tutto il seguente teatro tedesco ne abbia risentito influenza. Un atto d'accusa contro il mondo dei vecchi e dei padroni alzato dai giovanissimi offesi nei loro più sacri diritti era stato il *Risveglio di primavera*, — e un analogo atto d'accusa e un'analoga nostalgia d'anima sono tra i motivi fondamentali dell'arte futura. Già in Wedekind quell'atteggiamento iconoclasta corrispondeva, — per quanto riguarda la materia artistica, — ad una scomposizione della realtà. I netti limiti di questa vacillano, i suoi valori più solidi svaniscono; una luce fantastica, artificiale dà alle persone, ai conflitti, alle cose l'aspetto di fantasmi e visioni. Il dramma ha d'ordinario una linea rigida (vuol condurre all'assurdo una situazione immaginativa con dei personaggi che potrebbero definirsi delle marionette cariche d'istinti), e nondimeno trascorre labile, patetico a dispetto d'ogni violenza, come una ballata. Le scene sono permeate d' un fiato acre, che dà quasi ad ogni situazione il sapore del grottesco, e d'altra parte sono tenute insieme da un ardore, che sembra voler sconfessare la brutalità delle parole. Logica ed immaginazione, cinismo ed abbandono passionale fanno un miscuglio ibrido, dal quale si è attirati e respinti ad ogni momento. Quest'arte s'imparerà da Wedekind. La sua unilateralità sarà biasimata, i suoi sofismi presto smascherati, ma al fascino di quegli spettacoli del caos dell'anima ch'egli propone nesuno saprà sottrarsi. Spesso quel caos liberatore si riduceva a un semplice capovolgimento dei valori morali: gli onestuomini condannati come imbecilli, o ipocriti, o impotenti; degni d'interesse e di simpatia solo gli avventurieri, i violenti affermatori di sè. Inoltre stabiliva, — nei riguardi dell'arte, — una deplorevole confusione tra cose etiche e cose estetiche, tra arte e non arte, tra giudizi di valore e mode sentimentali. Eredità pericolosa per l'avvenire. Significava però altresì quel capovolgimento una libertà e un'audacia, di cui cominciavasi davvero a sentire il bisogno, e un singolare incitamento della fantasia, — e si trattasse magari ora piuttosto di malsana immaginazione. All'ingrosso erano i bisogni e le droghe dell'avvenire.

Alla materia nuova corrispondeva una tecnica nuova. Disarmonia, violenza, rapidità dovevano essere le caratteristiche di simile tecnica; onde i critici incominciano a parlare di dinamismo. Lo stile però, pur aspirando alla massima oggettività, ha spesso un tono tra elegiaco e untuoso. E' la tendenza wedekindiana a confessarsi per bocca dei personaggi drammatici e a predicare delle teorie. Le quali essendo così povere di verità umana furono poi dimenticate. Anche perchè la contenuta angoscia, che le rendeva interessanti e dava loro, a tratti, efficacia lirica, aveva trovato un più possente interprete nell'altro grande dominatore del teatro tedesco negli anni di guerra. Augusto Strinberg.

### Strindberg.

Sebbene lo svedese fosse quattordici anni più vecchio del tedesco, e i suoi lavori naturalistici fossero già prima ben noti in Germania, il suo influsso decisivo qui lo esercitò solamente edopo di Wedekind. Di questi in certo senso egli fu il continuatore, sviluppandone talune tendenze, con una energia però senza paragone. Così grande fu il suo influsso sulla generazione tedesca della guerra, da venir paragonato a quello di Rousseau sugli *Stürmer und Dränger*. Accenno al ravvicinamento, esageratissimo, per far capire all'ingrosso l'importanza di Strinberg, considerato da certuni padre dell'espressionismo. Il suo mondo poetico è, dopo l'abiura del naturalismo, non meno ristretto del wedekindiano. Anche in esso la donna al centro, anzi la moglie rivelantesi la nemica dell'uomo colla sua astuzia e cattiveria demoniache. La vita umana si riduce ad una lotta tra i due opposti principî, nella quale il soccombente è sempre il più capace di dolore, l'uomo: La rappresentazione di questo dolore è la sostanza del dramma; una voluttà di dolore spinta oltre ogni limite. Gli eroi dello svedese pare non si sentano vivere se non quando sono dilaniati dai tormenti, dai quali si lasciano scarnificare fino ad esser ridotti un gomitolo di nervi. La volontà s'inalbera invano; sempre proclama la lotta, e sempre è sconfitta. Gli ultimi vestigi della realtà ancora rispettata da Wedekind si struggono, l'universo si popola di larve. E l'universo è un deserto, il deserto dell'anima insaziata di martirio e schiava dell'allucinazione. Quando tutto è perduto s'invoca come salvatore l'estasi. La creatura non è più capace di vita e si rifugia in Dio. Il dramma, che aveva presentato la storia di un visionario si chiude con una visione. Impressionante storia convien dire, anche se monotamente ripetuta d'opera in opera, e suggestiva visione. Strindberg è un mago della scena, e soprattutto sa dare quell'indefinibile atmosfera che i tedeschi chiamano col nome di *Stimmung*. Parrebbe nondimeno che una siffatta materia sempre autobiografica sconsolata elegia d'un naufrago, fosse la meno adatta per eccitare all'imitazione dei giovani. Ma i giovani tedeschi, che presentivano già nell'afa l'avvicinarsi della grande tempesta o che la soffrivano furono attratti da quell'incolmabile dolore collo stesso impeto, col quale il destino trascinava alla rovina il loro paese. Quell'eloquente disperazione dava parola alla loro confusa disperazione; quell'amarezza d'esilio sulla terra, quella fuga della realtà nell'estasi allargavano a fiume la riscoperta vena romantica; quella sconfitta dell'anima sotto la persecuzione d'un odio maligno o sotto il tirannico peso delle cose destava sentimenti quasi fatti dimenticare dalla miseria del tempo: pietà di sè stesso e amore. Che fosse fragile amore, quel che nasceva da tante macerie e tanta debolezza di spirito non si sapeva vedere. Qual'altra formula bandire, poichè l'impazienza giovanile stanca di negazioni voleva ricominciare a costruire? Le tendenze di ogni ramo dell'arte concordavano nel rigetto degli ultimi resti di naturalismo e in un cammino che, opposto all'impressionistico, derivasse ogni sostanza dall'interno dell'anima creatrice. Il canone: « Tutto dall'anima », corrispondeva all'esigenza dell'amore, e invece della natura poneva sul trono Dio. Con una temerarietà non sai dire se più commovente o ridicola si dà principio alla *Jünglingszeit*, davvero analoga per certi rispetti a quella dello *Sturm und Drang*. Wedekind aveva fornito la tragedia della pubertà; gli espressionisti forniranno la tragedia d' una incantata gioventù.

### Tecnica e drammatica.

Un valoroso critico tedesco, Herbert Jhering, ebbe a scrivere qualche anno fa: « L'espressionismo è appena agli inizi, è ancora tecnica». Lasciamo andare la parte profetica del giudizio, e contentiamoci di notare quanto di acutamente vero è nel resto. Proprio, alla fortuna del nuovo indirizzo d'arte contribuì moltissimo il fatto, che con esso si affermava una nuova tecnica. E' possibile tecnica e drammatica? Che sia comodo praticamente e lo si faccia tanto spesso e a cuor leggero vorrebbe ancor dir poco. Ma, come pur stia la questione generale, non infondata è la distinzione nel teatro moderno, dove il *régisseur* ha ormai acquistato sì grande potere da diventare un inevitabile collaboratore dell'autore; e giustificata è anche perchè essendo la presente un'epoca di trapasso assai più ricca d'intenzioni che capace di realizzazione, il poeta stesso, cercando di supplire cogli artifici di struttura, colle didascalie e lo stile e la lingua forzatamente originali alla povertà creatrice, si fa già da sè quasi in ogni opera il sollecito *régisseur* di sè stesso.

Wedekind e Strindberg vennero studiati anche come maestri di tecnica. A chiarir la quale, e insieme a fissarla, ebbero parte massima quei direttori di teatro, che con e dopo Max Reinhardt si possono chiamare i veri padroni della scena tedesca. Porterebbe troppo lontano discorrere ora, nonchè dei principali di costoro, ma delle evoluzioni del solo Reinhardt. Basti dunque il dire, che il geniale artista immediatamente adattandosi ai moti del tempo e interpretandone i bisogni, benchè non riuscisse mai a far dimenticare del tutto i suoi principî naturalistici, aiutò col suo eclettismo il nuovo dramma ad affermarsi sulla scena dandogli perfino una tradizione. Il *régisseur* dell'espressionismo, si badi, non è lui, si chiamerà piuttosto Leopold Fessner o Karlheinz Martin. Molto prima però dei successi di costoro le commedie di Shakespeare inscenate da Reinhardt erano già un tentativo di cercare nel gran padre del teatro germanico quella libertà e quella fantasia a cui la giovine generazione anelava. Un altro grande passo fu, colla recita di autori russi, la riscoperta di Lenz, Büchner e Grabbe, considerati subito dagli espressionisti come loro precursori.

### Sternheim.

Mentre questi tentativi duravano richiamava sopra di sè l'attenzione un commediografo: Carlo Sternheim. Dopo un inizio lirico-sentimentale, rimasto non senza effetti anche in seguito, lo Sternheim si rivelò presto un ironista implacabile. Egli pure ce l'ha col filisteo tedesco. Dal 1908 al 1914 in una serie di commedie concatenate egli mette a nudo la « vita ironica » del borghese. Del piccolo borghese si tratta, depositario una volta delle migliori virtù familiari e sociali, ed ora in quelle

istupidite o a quelle infedele per avidità d'arrivismo. Sale a grado a grado l'eroe pagando senza scrupoli ogni conquista coi resti delle antiche virtù. Sull'ultimo gradino sta lo *Snob* prossimo a conquistare come capitano d'industria il mondo perfettamente cinico.

Se a questo punto è giunta la migliore Germania, quale sarà l'avvenire? Sternheim si propone la domanda, e in una commedia « 1913 », scritta pochi mesi avanti lo scoppio della guerra europea, chiaramente predisse la rovina, verso cui si marciava. Una sollecitudine etica non manca quindi al teatro di Sternheim; e tuttavia non han torto coloro che lo accusano d'aridità. Osservatore acutissimo, critico tagliente, il suo sarcasmo è così corrosivo da creare della realtà più precisa un grottesco irreale. L'effetto è aumentato dallo stile, il più sacrilego stile mai usato da scrittore tedesco, perchè la meticolosa compassatezza della lingua teutonica è sconvolta da elisioni, inversioni, epilettismi d'ogni specie. Dinamismo dovrebb'esser naturalmente questo. In realtà mostra meglio il fondo dilettantesco di Sternheim e quel difetto d'amore, che impedisce alla sua satira grandezza. Anzichè sdegnato della viltà dei contemporanei, lo senti mezzo divertito e mezzo annoiato di scoprirli sotto gli orpelli così buffa, ridicola plebe. Dalla quale lo stacca, meglio che superiorità di carattere, certo freddo senso di decoro impostogli dalla lucida intelligenza, e la schiva raffinatezza d'un uomo educato signorilmente. Le sue nostalgie vanno al *dixhuitième*. Poichè gli è toccato di vivere durante le ineleganti crisi d'un'età plebea, egli si vendica facendo degli uomini tanti pupazzi e dei loro affannosi sforzi una piccola, stupida commedia umana.

Nè la guerra, nè la rivoluzione hanno mutato il punto di vista di Sternheim. Senza lasciarci fuorviare da nessuna infatuazione, egli ha perseverato nel suo critico atteggimaento, sicuro che l'uomo non cambia tanto presto e che, piantandosi in margine alla società ad osservarla traverso un monocolo sarcastico, c'è da continuare a divertirsi un pezzo. Angustie e fondamentali difetti a parte convien notare essere Sternheim uno dei pochissimi commediografi tedeschi contemporanei, i quali sappiano il loro mestiere e si facciano ascoltare con gusto.

# L'ESPRESSIONISMO

### Il primo dramma espressionista.

Preparatori in senso largo del nuovo teatro sono gli uomini dei quali s'è finora parlato. Come i tempi urgono, e gl'incitamenti di molte parti son subito seguiti, il prima e il poi cronologico non si lascian stabilire con precisione e non dicono molto. Nel 1912 apparve a stampa il primo vero dramma espressionista « *Il Mendicante* » di Reinhard Sorge (già scritto, si afferma, fin dal 1910). *Il Mendicante* è un appello. A raccontarne l'azione c'è da farsi un'idea inadeguatissima. E' insomma la tragedia d'un poeta, che non trova modo di far rappresentare le proprie opere perchè troppo diverse dal gusto corrente; ma trova aiuti da un mecenate, perchè rifiutàndone l'offerta di sussidi per viaggi gli chiede di fondargli un teatro per sè solo; prossimo alla disperazione è salvato dall'amore d'una fanciulla; ha però l'inferno in casa, dove il padre pazzo consuma la madre e sè stesso di lenta morte, inferno dal quale il figlio cedendo alle preghiere paterne libera i genitori col veleno; poi vorrebbe il giovine incominciare in città una vita modesta, lavorando ad un giornale: due settimane bastano a mostrargli di non esser fatto per quel supplizio, e ritorna la disperazione; ma allora gli si illumina la coscienza della sua missione; poichè la ragazza colla quale convive vuol avere da lui un bambino, nell'estasi dell'avvenire liberatore ogni dubbio è dimenticato. L'azione è un pretesto per dar modo all'autore d'esprimere i triboli e le speranze della propria vita. Per quanta efficacia drammatica abbiano certe scene, in esse non culmina l'opera; creano atmosfera più che tensione tragica, sono sovraccariche di simbolismi (i simboli poi tipicamente espressionisti: il padre spirito dell'attività di cui è vittima, la madre spirito dell'amore, necessità della loro morte perchè il figlio possa vivere ecc.), costituiscono l'antefatto della parte davvero importante, l'annunciazione dell'avvenire.

Protagonista ed autore coincidono. Al principio del quarto atto il protagonista si rivolge direttamente agli spettatori e dice loro: « Preparatevi la strada! Vedete, io muovo all'assalto con voi, agitando nella mano la fiaccola rossa. Accoglietemi dunque. Circondatemi. Io sono l'eletto!... Io voglio prendere sulle mie spalle il mondo e cantando di giubilo portarlo fino al sole ». D'esser l'eletto si sente degno, perchè lo ha preparato il dolore. « Il tormento sembra essere un buon concime... Nel cuore piagato gettano presto barbe le radici ». E nel quinto atto il poeta prende in mano il suo manoscritto, il manoscritto del dramma che si sta rappresentando, e ne vede i difetti (« accenti greggi, rumore ma senza vita! senza calma! senza eternità! »), e si chiede come debba essere la nuova opera d'arte. Tutta organata intorno all'azione forse? Ma cos'è l'azione? La vera azione non si può esprimere colle parole perchè è silenziosa, e nemmeno col gesto perchè i suoi gesti sono inimitabili, e nemmeno con una figurazione teatrale perchè, sebbene abbia una forma, è piena di rapporti, di significati, di moti, di anime che non si possono riprodurre. Una qualunque azione nasce occasionalmente a volte, ma sempre sgorgando dalle profondità dov'è il caos ineffabile. La vera vita è sentire; soltanto il sentimento tocca l'essenziale, cioè l'eterno. L'artista non può dare che la parola, limitata e insufficiente sempre. E' dunque disperata l'impresa? No, ecco la salvezza, il simbolo. « Parlare coi simboli dell'eternità », tale il compito dell'arte nuova, e la formula del *Mendicante*. Giova ancora chiosare ricordando il rifiuto maggiore opposto dal poeta al mecenate: « Io non ho bisogno per crear l'arte nuova di vedere il mondo esterno a me; mi occorre solo acquistare esperienza di tecnica drammatica facendo rappresentare i miei drammi ». L'eternità cioè non ha bisogno d'esser ricavata dallo studio del mondo, deve venire *espressa* dall'anima del poeta.

### Il programma dell'espressionismo.

Il programma dell'espressionismo è qui formulato con perfetta chiarezza. Dice molto di nuovo la formula? Invece di criticare osserviamo che il « poeta » si rivolge dopo il lungo soliloquio alla sua ragazza e, annunciandole i tempi nuovi e la propria missione, la invita a cooperare. « ... Creta l'eternità in un colpo, in un uomo... un figlio... ». In fondo esprime l'esigenza eterna dell'arte, che è *verbum facto caro*. La donna però piglia la cosa alla lettera: « Un figlio di te?... oh felicità! ». E lui invece di strapazzarla, chiarendole come arte e vita sian cose distinte, conchiude la beatitudine di lei con delle solennità liriche, che pongono fine all'opera.

La confusione è una scappatoia che farà scuola nel nuovo indirizzo drammatico. Questo figlio che deve nascere a metter sesto al mondo e a fondare il nuovo Regno comparirà di frequente in cima alle estasi profetiche di molti espressionisti rivelando l'inanità del loro sogno. Vorrebbe significare il sogno e la nascita dell'uomo nuovo. A differenza del distruttore Wedekind gli espressionisti vogliono essere dei ricostruttori. In verità, sentendo la debolezza delle loro forze, si contentano di contemplar da lontano la terra promessa e di consolarsi della loro impotenza con una *annunciazione*. Valendo per la resurrezione dell'arte e per la resurrezione della vita l'annunciazione dà origine alle più rosee e pericolose speranze. Storia di tutti i paesi nei periodi di crisi, ma specialmente tipica della Germania, patria della mistica.

Un'esplosione mistica è in fondo l'espressionismo, non senza molta zavorra d'intellettualismo e sapienza di *régie* culturale. Sorge finirà poeta cattolico; la parte fatta al nome e all'ombra di Dio crescerà di continuo nei lavori dei suoi compagni drammaturghi. Di mistica però io parlo per quell'incondizionato predominio, che si vuole attribuire al *Gefühl* (sentimento). L'accusa massima rivolta da questi giovani ai loro predecessori è d'esser stati troppo « spirito » (intelletto intendono); ed essi vogliono invece rivendicare la primazia dell'anima. Come con critica affrettata hanno bollato di esteriorità e di meccanismo le idee, le attitudini, la vita dei « *vecchi* » così essi, i soli giovani, vogliono costruire il loro mondo col puro sentimento. Si tratta della conquista dell'assoluto. Non istate a dire che l'assoluto è la calamita d'ogni giovinezza. Altre giovinezze potranno avere avuto sagacia critica, sapienza di sforzo, disperazione o rassegnazione. Costoro non hanno che la volontà del loro impeto, una volontà cieca di cui si fanno scudo e bandiera. Credendo l'assoluto conquistabile e solo con mezzi assoluti, eccoli maneggiare solennemente delle essenze, che dovrebbero possedere le più mirabili virtù e produrre i più prodigiosi frutti. Dovranno passare degli anni avanti si comprenda come quell'elitropie sian rimaste delle pietre vili, perchè il sentimento assoluto è un'astrazione sterile come una *cosa*.

### « Il figlio » di W. Hasenclever.

Se però un giorno si vedrà chiudersi in cerchio la spirale lanciata audacemente verso il cielo, all'appello di Sorge risponde, dopo le prime voci isolate, tutto un coro. Il caso del *Mendicante* era un caso singolo d'un poeta spinto al nuovo avvenire dal proprio demone creatore. Walter Hasenclever ne farà con « *Il figlio* » (1913) un caso generale: il dramma dei giovani oppressi dai vecchi, dei figli tiranneggiati dai padri. Da una parte ragione, dall'altra istinto, dall'una legge, noia, meschinità, dall'altra libertà, gioia, grandezza. Il conflitto, lungo accanito, terminerebbe con un colpo di pistola scaricato dal figlio contro il padre, se un provvidenziale colpo apoplettico non rendesse superfluo il parricidio. Se il padre è uno zuccone, un più fatuo ribaldo del figlio è difficile inventare; e l'artificio delle scene è pietoso, al pari della rettorica dei discorsi. Ma tutti i requisiti dell'opera di teatro espressionista si trovano qui coscientemente riuniti: il contrasto dei due mondi per natura nemici, l'anonimità dei personaggi, la loro mancanza di caratterizzazione, l'esasperazione della sentenza, l'irrealità dell'ambiente, il pathos dei rapimenti lirici, il susseguirsi di scene veloci, staccate... L'abbondanza degli ingredienti programmatici e la buona volontà del ventiduenne autore non bastano però a compensare il difetto di quell'angoscia drammatica o di quell'intensità lirica, che potrebbero soli giustificare tanto sciupio d'intenzioni. S'intravvede nella poverissima opera il pericolo d'una prossima fine miseranda del « movimento » se non intervenga qualche gran fatto a correggere tanta anemia.

Non vi porta certo nuovo sangue Paul Kornfeld colla sua « *Seduzione* » (1913). Cedendo a un romanticismo di maniera destinato a ritornare in auge, Kornfeld presenta un eroe facile al male, assassino anzi, verso il quale tutti si mostrano d'una longanimità inesplicabile, perchè egli avrebbe « ucciso per amore ». Per vero egli ama solo certa sua astratta sublimità, da cui il mondo dovrebbe trarre un altissimo esempio di vita nuova. « Nulla di reale » egli vuol più vedere; rifiutare quindi vorrebbe perfino di scappar dal carcere onde non esser disturbato nella sua idillica sciagura. Ma poi diventa infedele alla sua legge (ecco la seduzione), evade, combina altri guai e finalmente muore sdegnatissimo con Dio: « Se vengo al mondo un'altra volta, voglio essere la peste ».

### Nuovo sangue della guerra. « Battaglia navale » di R. Goering.

Meglio di tal pestifera reincarnazione giova a tonificare l'espressionismo la guerra europea. La « *Battaglia navale* » di Reinhard Goering è il primo buon frutto dell'espressionismo drammatico. Sette marinai son chiusi nella torre corazzata di una nave da guerra alla caccia del nemico; è l'alba di Skagerrak. La giornata « incomincia con un grido ». Nella snervante attesa i sacrati alla morte rievocano ricordi di terre lontane. La vita, dove sono madri, amici, spose, è un fastidioso sogno inutile. C'è un preciso compito d'assolvere ora, e quel compito — non più dovere sentito, non volontà, non ebbrezza — tiene tutti in silenzio al loro posto come automi. Il sonno, in cui i marinai cadono, esprime bene la loro forzata incoscienza. Uno però veglia e si tortura. « Da due anni già tace ogni gioia — da due anni erriamo sull'acque — ciechi, invasati, — dando e cercando la morte ». Tenta con interrogazioni insinuanti un compagno anche lui insonne, e afferma: « Io so ch'è pazzia e delitto — quello che noi facciamo, — e per questa ragione soltanto: — che ci sono tra uomini e uomini cose, — adempire le quali — è dovere più sacro — che ogni altra battaglia ». Rammentando lo strazio di una separazione tra padre e figlio, manifesta il pensiero di non voler combattere se si venga allo scontro. I dormienti si destano in tempo per intendere il proposito sedizioso. Sono addosso al ribelle, lo vorrebbero punire. Uno più ragionevole dice: lasciatelo; sono parole; come si venga al fare, si comporterà come gli altri. Infatti quando le navi nemiche sono avvistate, e colpo su colpo si accende la battaglia, la stessa febbre guadagna tutti. Il marinaio ragionevole deve ammonire alla calma: « ... Che nessuno diventi patriottico! — Che nessuno chiacchieri a vuoto! — Che nessuna divenga impazienteI — Che niuno qui veda altro — Che il suo lavoro! ». Si faranno automi, gli altri, al pezzo, alle munizioni; solo il sedizioso invocherà un crescere selvaggio della lotta: « Sferzate le stelle, se non vogliono! » Investita dai proiettili nemici la torre corazzata ora resiste, ora lascia passare la morte. La luce scema; son distribuite le maschere contro i gas; chi muore è soltanto una voce che viene a mancare nel dialogo sconsolato. Una persona è forse, che dice dopo una nuova esplosione: « Patria, patria, — noi siamo maiali, — che attendono il macellaio, — siamo vitelli che devon esser sgozzati. — Il nostro sangue colora i pesci... — Quando verrà il colpo, il nostro colpo? — Patria, patria, — che vuoi ancor fare di noi? »; ma è un coro, come sono un coro i seguenti versi disperati: « Giacciamo, ecco, qui bocconi, patria — dacci la morte, la morte, la morte ». Tutti giacciono nel buio feriti da un'ultima esplosione. E allora uno chiede al sedizioso di prima: perchè non ti sei ribellato? Ed egli risponde: « La battaglia continua, non senti? — Non chiudere ancora i tuoi occhi! — Ho sparato bene io, eh? — Avrei anche potuto ammutinarmi, no? — Ma ci era più facile sparare, no? — Ci dev'essere pur stato più facile! »

Opera d'arte notevole questa *Battaglia navale*. Io dubito per vero che la rappresentazione scenica non possa animare convenientemente il lungo atto unico in versi. Fu recitato a suo tempo pochissimo. Ma insomma il poeta è riuscito, ad onta di certe primitività e sovrabbondanze, a realizzare buona parte delle sue intenzioni, anche delle programmatiche. C'è nel suo lavoro atmosfera, crescendo drammatico, essenzialità ed infinità di conflitto, lirismo. I precettisti dell'espressionismo possono esser contenti, perchè i loro capisaldi sono rispettati; lo siamo anche noi, perchè il famoso *Gefühl* ha preso carne in un corpo, se anche esile, capace di vita. Altro di buono non riuscì a fare Goering. E la guerra che aveva offerta a lui così buona materia, fece perder la testa ad altri.

### L'alleanza tra l'arte e la politica. Toller.

Si strinse da costoro l'alleanza tra l'arte e la politica, colle solite deplorevoli conseguenze. E' qui il caso di ricordare appena il nome di Kurt Eisner per una sua farsa satirica « *L'esame degli dei* », e quello di Ludwig Rubiner banditore sulla scena del programma pacifista. Il « *Geremia* » di Stefan Zweig è stato continuamente illustrato da A. Tilgher.

Conviene invece esaminare la prima opera del rivoluzionario di Monaco, Ernst Toller. La sua « *Trasformazione* », iniziata nel 1917, compiuta in carcere nel marzo 1918 ottenne alla recita un grande successo grazie alla scoppiata rivoluzione e alla genialità del *régisseur* Karlheinz Martin, che ne fece la più suggestiva creazione scenica dell'espressionismo. Offriva essa invero ad un artista di talento la possibilità di sfoggiare un virtuosismo tecnico nuovo così vivace e pittoresco da simulare vigoria drammatica. La vigoria manca all'opera, ma in quel tempo lo spettatore poteva facilmente supplire al difetto, sol che si vedesse davanti, richiamate da gesti, da parole e da gridi le angoscie e le speranze che gli occupavano il cuore. Caduti quei sentimenti, il medesimo spettatore adesso, malgrado la più efficace rappresentazione, scorgerebbe subito il vuoto mascherato da quella macchina.

Già l'elenco dei personaggi sa di romanzesco triviale. Gente di ogni risma: preti, monache, puttane, soldati, operai, professori, « il vecchio signore col distintivo », « l'uomo col bavero rialzato », « la morte come nemica dello spirito », in forme diverse, scheletri... L'azione non è divisa in atti e scene, ma in *stazioni* e *quadri*, con solennità di *Via Crucis*. Avviene in « Europa, avanti il principio della Palingenesi ». I più dei quadri son da pensare « con realtà d'ombra, in una lontananza d'intimo sogno ». Le didascalie (quasi il poeta comprendesse che si trattava di un film parlato) sono numerose e minuziosissime. Ad un proclama in versi, che finisce invocando *la strada* (« Indicala tu, poeta! ») segue un prologo nella caserma dei morti. La morte militare vuol farsi bella dinanzi alla morte borghese e le offre lo spettacolo d'una parata di scheletri di guerra. Ufficiali, soldati, schieramento, sfilata. Dapprima stupita la morte borghese deride poi con macabro umorismo la infatuata collega. Quindi il sipario si alza sulla prima *stazione*.

Un giovane cresciuto in un ambiente borghese è roso dall'inquietudine. Padre e madre si sono preoccupati di metterlo al mondo, dargli un'istruzione, munirlo di buoni principi, ma (leit-motiv espressionista) non hanno fatto nulla per la sua anima, non l'aiutano a trovare *la strada*. Amici ed amiche non gli fanno sentire l'amore. Forte amore egli non sente che per la patria. Poichè essa ha bisogno di soldati per l'Africa, egli si arruola volontario. Nel deserto (sete, ferite, pazzia) cerca faticosamente di tenere intatta la sua devozione alla patria. In un ospedale visioni di tregenda gli procurano colle prime illuminazioni i primi dubbi. Tornato a casa, ha ancora tanta fede da provarsi a chiudere in una statua il suo sogno; la statua rappresenta la patria vincitrice. Un mutilato, nel quale egli ravvisa un compagno d'Africa, lo getta nella disperazione. Distrugge la statua, cade in estasi; la sorella gli grida: « La tua strada ti porta a Dio ». Prima di fargli toccare Dio la strada lo porta da una meretrice, di cui si fa l'amico. Apprende che è stata la madre della ragazza a spingerla al disonore, e allora lo sdegnato percuotere uccide in sogno la vecchia. Carcere, processo; invece della condanna un colpo d'accidente liberatore. Non è mica morto. Il trucco del sogno era un trovato per dar modo all'autore di schernir la giustizia dei tribunali borghesi ed esaltare la purezza dei detenuti. L'eroe cammina invece nel mondo sempre alla ricerca della strada. La sua stella lo porta in un comizio. Si capisce ora che, mentre l'ex-volontario era tutto occupato nelle sue esperienze, stava svolgendosi la grande guerra; infatti il popolo, meno fortunato di lui, aveva dovuto farla, ed ora ne ha abbastanza. Parlano incitando alla resistenza un vecchio veterano, un professore d'università e un parroco, i quali esprimono compiacentemente le ideologie patriottarde per dar modo alla folla di irriderle. Un giovinotto dice chiaro il bisogno del popolo, pane. Ma è troppo semplicione; afferma che per fondare la nuova società basta mettere al posto della menzogna il buon senso. Sta per essere incaricato lui di fondare la repubblica dell'avvenire, quando interviene il nostro eroe. Con lunghi discorsi egli spiega, come la cosa non sia tanto semplice, perchè invece del buon senso ci vuole « la fede nell'uomo ». Il buon popolo non capisce, e l'apostolo chiede ventiquattr'ore di tempo per far mostrare le sue idee. Nelle ventiquattr'ore concesse succedono diversi fatterelli simbolici, in capo ai quali, dopo un'altra predica di quattro pagine la folla scopre attonita, che il problema veramente è di: risvegliare la propria umanità. L'uno guarda l'altro, l'uno dice all'altro: « Siamo pure uomini ». E sentitasi tremar l'anima a tal luce rivelatrice, mossi da un'ultimo fervorismo evangelico partono a distruggere il vecchio mondo, ma senz'odio, esercito rivoluzionario d'agnelli.

Difficile trattener l'ironia. Se lo spettatore del 1919 poteva lasciarsi commuovere dai quadri presentatigli sapientemente dalla *régie di* K. H. Martin, il lettore del 1925 si trova davanti a un'orgia fumosa di scene, dove il rettorico è scambiato continuamente per il sublime, il crassamente immaginato per il grandiosamente fantastico, l'ammassamento quantitativo per il crescendo tragico, l'enfasi per l'estasi; dove terribili potenze quali Dio, il popolo, il dolore, la morte sono maneggiate con tale pesante spensieratezza da provocar noia prima ancora che disgusto. Val tuttavia la pena di conoscere la *Trasformazione*. E' un eloquente documento del tempo, — mostrando come la Germania si affidasse per un compito cui non era matura a degli insufficientissimi letterati, — e può risparmiare la lettura d'una miriade di consimili drammi, altrettanto gravidi d'intenzioni e altrettanto sterili d'arte.

# FRITZ VON UNRUH

Da tutti costoro si stacca con vigoroso risalto Fritz von Unruh. E' stato detto ch'egli ha riportato nel teatro tedesco contemporaneo *ethos*. Il suo vero merito però non è quello d'aver aggiunta un'altra pietra di più alle tante che già ingombrano la fabbrica del povero teatro dell'avvenire, (non aveva predicato anche Toller dover la rivoluzione etica precedere la politica?), sibbene di aver dato esempio di virtù poetica originale. Un breve esempio, pur troppo. Dal 1910 al 1920 egli in 4 drammi afferma la propria personalità, dibatte i problemi che sono del tempo e insieme intimamente suoi, ne sfiora la soluzione in sede d'arte con un magnifico spiegamento di forze, e da esse sopraffatto cade. Se la caduta sia definitiva non può ancora dirsi; il poeta è giovine ed operante. Ad ogni modo un ciclo è compiuto.

Il punto di partenza è la ribellione all'ordine morale tradizionale. Esso non aveva per Unruh il medesimo significato che per uno qualunque dei giovani della sua generazione. Discendente di vecchia famiglia prussiana, ufficiale, anche lui aveva accettata la legge ereditata col sangue: che la vita dev'essere ordine, che l'anima dell'ordine è il dovere e che il dovere si mantiene coll'obbedienza. Ma quella legge gli pesava. Un altro poeta prussiano cent'anni avanti aveva sentito il terribile peso dello stesso imperativo e nella lotta per mantenergli fede era perito.. Come il Kleist, in Unruh si accende presto il dissidio tra dovere e titanismo. La risposta più naturale gli è suggerita dai secoli; ma come il tempo s'avventa e tra guerre e rivoluzioni sembra scatenar sulla terra il caos, il poeta sa sempre meno fermamente resistere all'ebbrezza titanica e vede farsi sempre più disperata e confusa la sua religione del dovere.

In « *Ufficiali* » (1910) il conflitto aveva ancora un valore piuttosto formale. La consegna che obbliga il tenente comandante nella colonia africana un posto avanzato all'immobilità, mentre sarebbe necessaria l'azione, rappresenta il comando non il dovere. Quando l'ufficiale si deciderà ad agire soddisferà, se non alla lettera, allo spirito del suo dovere; l'iniziativa in guerra è necessità, ed è questione di criterio, non d'ubbidienza. Che Unruh abbia fatto di tal caso un dramma ed abbia fatto pagare al protagonista la felice disobbedienza colla morte, prova solo che il conflitto è più voluto che vero, o che Unruh vedeva allora il dovere solo attraverso la disciplina *proinde ac cadaver*. Ma *Ufficiali* è notevole per la natura de' suoi personaggi (gente estrema, sensibilissima sotto la rudezza militare, fatalmente tragica), per il luogo dell'azione (anche d'estremo anche qui: deserto africano, sole ardentissimo, sete, guerra atroce) e per lo stile nervoso e violento.

Ben altro è il dovere che lega *Luigi Ferdinando Principe di Prussia* (1913). Tutte le doti si riuniscono in lui e tutte le speranze. Artista, soldato, idolo del popolo, sospiro delle donne, voce del grande Federico presso il re irresoluto nei giorni dell'estrema umiliazione prussiana sotto il giogo napoleonico, potendo avere moltissimo di quanto vuole, aspira a sempre maggior altezza: « Aut Caesar, aut nihil ». Ma la regina ch'egli ama, gl'impone « sulle tempie ardenti il cerchio ferreo del dovere »; ed il titano, quando i giorni della riscossa paion giunti, quando la storia sembra debba cedere al suo impeto, guarda dentro di sè. Generali ribelli gli offrono la corona reale, perchè guidi il paese a libertà. Il principe, vissuto sempre nel sogno della corona, si copre il viso. La motivazione del rifiuto suona: non nasce dal tradimento la Prussia. La ragione profonda è un'altra. Il poeta non ha saputo rappresentare colla dovuta evidenza la crisi decisiva, ed è facile fraintenderlo. Qualcosa di terribile aveva visto il principe con subita illuminazione: « me stesso », confessa all'amico Wiesel. E alle domande di lui che non comprende soggiunge: « Per salire fino alla mèta suprema, bisogna sapersi staccare sempre da noi stessi ». La libertà vera cioè, il vero trionfo, quando tutte le forze son deste, lo dà soltanto la morte. Luigi Ferdinando vuole dunque la morte per ottenere non la corona di Prussia, ma la veramente sua corona d'eroe dionisiaco. Nella morte l'ebbrezza suprema. La sua fede mistica lo conforta a credere esser questo il miglior modo di giovare alla patria: « ti giuro, quel che arde di fiato in me io lo restituisco all'etere, e così agirà in voi come liberissima forza ». E si fa uccidere a Saalfeld, alba di Jena. Già fin dal 1913 quindi Fritz von Unruh senza smarrirsi nelle stazioni intermedie andava al centro del dramma espressionista indovinandone il problema ultimo: dell'anima umana governata dalla legge morale di fronte al turbine delle forze vitali scatenate.

Nel *Principe Luigi Ferdinando* il dovere salva l'ordine, almeno colla morte, nella tragedia « *Una stirpe* » il caos trabocca irresistibilmente sommergendo ogni limite. Era intanto scoppiata la guerra europea. Avrebbe dovuto *Una stirpe* (estate 1915 - autunno 1916, pubblicata nel 1918) esser prima parte d'una monumentale trilogia ideata per riassumere, quasi mistero religioso, il travaglio storico della nostra età. Comparve invece successivamente (1920) sol più la seconda parte « *Piazza* ». *Una stirpe* è d'una semplicità lineare, che rammenta, anzi volutamente richiama, la tragedia greca. L'azione è tutta interna; come la scena non muta mai, così i personaggi appena si muovono. Anonimi essi sono, perchè il loro non è dramma particolare: la madre, il figlio maggiore, il figlio vile, il figlio minore, la figlia, due ufficiali, soldati. E nessun vincolo di tempo o di costume. Scena un camposanto sulla cima d'una montagna, a notte. La madre vi ha seppellito un figlio caduto combattendo da eroe. Dalla valle, dove la battaglia continua, le portan davanti due altri figli, i quali, l'uno per delitti di lussuria, l'altro per colpa di codardia, dovranno esser l'indomani giustiziati. La vera azione incomincia quando i soldati si ritirano dopo aver legato al cancello del cimitero i due rei, e si riduce a un duello disperato tra la madre ed il figlio maggiore. Non l'ha spinto al delitto malvagità, bensì il soverchio ardore vitale. La colpa è della vita, di coloro che dànno la vita, e di coloro che sfrenano nel cuore umano tutte le tempestose passioni della vita. « Prima ci portano su vette prossime al sole, e poi quando il nostro petto s'è disabituato dell'aria della valle, quando non sappiam più tollerare il giogo quotidiano, ci trafiggono il cuore colle leggi ». Due quindi i nemici mortali dell'uomo: la società e la madre. La società è un mostro inafferrabile e lontano; presente, persona è la madre; contro di essa con cieco furore si slancia il figlio. Lo spalleggia la sorella. Le concupiscenze per anni mortificate si destano in lei, e poichè il fratello anelante a vendetta la respinge, è lei a lanciare il sacrilego grido: « Se la strozzassimo questa donna! »

La madre infatti è la resistenza, rappresenta il limite, la legge inibitrice. E nel suo impeto il figlio è deciso a spezzare ogni ostacolo. Che cosa vuole? Vuole l'assoluto, vuole il caos, dove nel ribollir d'ogni elemento non c'è distinzione tra male e bene, tra essere ed essere, perchè tutto è forza pura, verità reale. Si dice pronto ad uccider la madre, la quale per distorlo dalla sua strada gli si erge davanti con ingannevoli promesse e anche in questa suprema resa di conti gli parla d'un alito che è in lei, atto a guarirlo. « Quale alito? Dammi questo prodigio!... Frugherò col mio pugno le viscere materne, per coglievi finalmente la lusinga nascosta dietro ogni promessa ».

Dal matricidio lo trattiene nondimeno un timore segreto. Lasciando la sua vittima, sale sull'alto muro del cimitero, e lanciata un'ultima maledizione, annunciando di cercare migliore libertà (« ... il latteo splendore di soli remoti s'incurva già su di me come un vergine seno, dal quale potrò avere miglior nutrimento che non quello datomi dalla madre per farmi schiavo»), si precipita nella morte. Dal dolore per il figlio sepolto, dalla disperazione per la follie ingratitudine dei figli vivi la madre è trasfigurata in un gigantesco fantasma tragico. Schernendo tutte le ragioni colle quali tentava di difendersi, accusando il padre di viltà, lei di libidine, il figlio l'ha staccata dal suo passato e da sè stessa; respingendola, quand'ella pazza di angoscia voleva ammettere le non ammesse colpe pur di restar con lui, ha negato a lei ogni amore, ha maledetto in lei la maternità; ed ella, perdendo ad uno ad uno i suoi attributi di donna e di madre umana, è impietrata in un simbolo della gran madre del mondo, Gea, inesausta genitrice del male e del bene, terribile strumento della Vita che deve fino a chi sa qual arcana mèta continuare.

Non il figlio impedito dalla contraddizione de' suoi impulsi e delle sue colpe, ma lei, il simbolo della vita generante, potrà scatenare la lotta rinnovatrice del mondo. Il suicida aveva detto: « E voi anche accuso, che mi comandaste di uccidere ». Ripassando dal mito alla storia la madre nel nome di tutte le madri ripete l'accusa contro i rappresentanti della società contemporanea, gli ufficiali, strappa loro di mano il bastone di comando e lo lancia verso l'avvenire: « O corpo materno, corpo così selvaggiamente maledetto e profonda origine d'ogni immanità, devi tu diventare il cuore del cosmo ». E' trafitta dagli ufficiali, ma l'ultimo suo figlio per realizzarne il vaticinio scatena la rivoluzione.

Della rivoluzione *Piazza* mostra il rapido successo e il misero fallimento. Chi porta a rovina Dietrich, il trionfatore d'un giorno, sono gl'idoli della piazza, cioè gli antichi padroni del mondo, che si son messi volontariamente al suo servizio per profittare della nuova ventura. La colpa però della sconfitta spetta anzitutto all'incapacità di Dietrich di dominare sè stesso. Egli, che s'era proposto di dar l'esempio dell'uomo nuovo, si lascia vincere nel più antico dei modi, dalla donna. Le due figlie del vecchio tiranno col loro carattere sensuale l'una, spirituale l'altra lo inducono nel pensiero della redenzione dell'umanità per mezzo del vero amore, che libera il senso risolvendolo nell'anima. Alla conquista teorica non corrisponde la pratica. Il caos si riapre per inghiottire nuovamente l'audace, che aveva tentato di dominarlo.

Non si capisce bene qual terza parte avrebbe dovuto seguire a chiudere la trilogia. Il nucleo dell'opera non è infatti lo sviluppo, l'attuazione d'un'idea (la nascita del cosmo dal caos), è una constatazione e un desiderio. Già la seconda parte è superflua. Per non esserlo, Dietrich avrebbe dovuto aver l'anima di una madre, la volontà della vita creatrice di sempre nuove forme. Invece il suo dramma è il dramma della velleità, cioè della debolezza contemporanea. E non poteva essere altrimenti; Dietrich non poteva vincere, perchè il tempo ha fallito. Il suo rifugio nell'estasi è una barocca corona sopra un pasticcio artistico (1). In fondo Unruh aveva una cosa sola da comunicare: l'angoscia egli l'ha efficacemente concentrata nel mostruoso atto d'accusa del figlio e nel martirio della madre (forse l'idea più originale quest'ultima del dramma espressionista). Che da tanta tortura nascesse il desiderio e magari l'annunzio d'una nuova umanità si comprende. Ma dei contraddittorî tentativi quotidiani della storia per trovar la sua strada non si fa *il* dramma. L'arte paga allora caramente la sua presunzione. Unruh si accorse, che lo sforzo immaginativo non basta a creare la tragedia e seppe tacere. Più accorti di lui altri credettero d'aver trovato un filone d'oro e si diedero a scavare gallerie nell'acqua.

**La caterva.**

Misero in carta quasi unicamente la loro enfasi. Si applicarono con perfetta consapevolezza i princìpii ormai codificati, si tracciò l'orizzonte espressionista, si svilupparono lo stile e la lingua espressionisti; si parlò di Germania all'avanguardia delle nazioni; si formò l'onorata compagnia dell'avvenire (« Il mattino », « L'aratro », « drarat » ecc. si chiamavano i cenacoli sorti qua e là, devoti alla buona causa), e di quei visi feroci tutti ebbero paura o soggezione, e anche i critici maggiori si tennero in guardia con un fare paterno di cauti consiglieri, mentre i minori si misero a soffiar certe trombe così assordanti da togliere agli osannati fin l'ultimo briciolo di cervello. Della critica i non poeti credevano di potersi ridere, perchè avevano in precedenza dichiarato di non voler la perfezione, nè la bellezza, nè l'armonia, nè altrettali virtù dello spregiatissimo spirito, e d'essere non dei realizzatori, ma dei cercatori, dei contemplanti, dei pellegrini. Non si vide mai tanta superbia congiunta con tanta ostentata umiltà.

La loro vera giustificazione (ciò che li rende interessanti cioè) è questa: di non essere dei poeti, ma delle voci del tempo. Voci così immediate, che esplodono come eruzioni telluriche, pura materialità, gridi. I limiti delle arti si confondono. Pittori e scultori scrivon liriche e drammi, e scolpiscono e dipingono e scrivono come se trattassero la stessa materia. E' invero la stessa materia. Invece di forme, linee, colori, ritmi, conflitti, situazioni, invece di differenziare limitare costruire, questi cacciatori dell'assoluto vogliono l'essenza delle essenze, lo *Urerlebnis*, il *noumeno*, cioè l'ineffabile. Tutti « fratelli » anche in arte come in politica, essi si stringono insieme attorno ad uno stagno, dove ribolle il caos della vita, e tentano con un balbettio infantile d'imitare i suoni che dànno gli urti delle contemplate forze contrastanti. Poichè, purtroppo, l'ideale è irraggiungibile e la vita quotidiana è limitazione e miseria, essi in veste d'eversori o di sofferenti dànno la storia della loro schiavitù e delle loro aspirazioni. I loro drammi si chiamano « una passione », « un cammino », « uno scenario estatico », « un mistero », e son divisi in quadri in stazioni, e talvolta si chiudono con un « *Actus phantasticus* ». Alla fine del lungo viaggio sta Dio, o il suo surrogato la Natura, una natura mistica come il Dio impersonale. Il gran viaggio non può esser compiuto da nessun mortale; e quindi la lunga catena di errori, di atti d'accusa, di maledizioni, di dolore è coronata da un naufragio o da una beatifica visione. E' la storia eterna dell'uomo questa, e perciò questi drammi sono quasi tutti autobiografici. Ed essendo quella sempre una faccenda personale con Dio, questi drammi si riducono a dei monologhi (o a degli appelli). Come possa venir applicato tutto l'armamentario ormai tradizionale, — contenuto e tecnica, — s'intende di leggeri.

Qualcuno che ha già scritto il suo bravo dramma autobiografico si trova però imbrogliato a proseguire nella carriera di drammaturgo espressionista. E allora, se non ha il muso di bronzo e si ripete, cerca aiuti nella bibbia, saccheggiatissima, nella storia civile, nella storia letteraria, nella satira. La storia offre il modo dei travestimenti più efficaci. Così Hermann von Boetticher e Joachim von der Goltz misero bravamente in iscena Federico II di Prussia; W. Eidlitz ricorse a Hölderlin e Hanns Johst a Qrabbe; Max Mohr derise non senza garbo la presunzione americana dell'onnipotenza del danaro; e i *misteri* a fondo religioso non si contano.

Serietà di sentimenti e vivacità poetica s'avvertono qualche volta nel deserto della novissima rettorica e della convenzionale solennità. I drammi dello scultore Ernst Barlach per es. comunicano davvero qualche cosa del tormento religioso dell'anima nordica, che nelle nebbie dei giorni morti vede una meritata pena per aver negato nel cuore Dio. Il senso delle attese fatali, l'ansia degli indefinibili timori, il peso delle insanabili maledizioni, il concatenamento delle colpe inevitabili sa rendere a tratti Barlach, uno dei pochissimi ai quali Dostojewski e in genere i russi non abbiano data l'indigestione.

Ma d'ordinario qual noia la lettura o la recita d'uno di questi drammi espressionisti tipo. Tutti monotonamente uguali, tutti sconsolatamente vuoti di movimento drammatico, tutti anemici di poesia. La povertà è resa sol più evidente dallo sforzo delle intenzioni, dallo strazio fatto alla lingua e allo stile, dalle pretensiose trovate escogitate per aumentare il valore espressivo dell'opera. Kornfeld ad es. in *Cielo e Inferno* (1919) vorrebbe avere due scene sovrapposte: quella di sotto per gli avvenimenti materiali, quella di sopra per gli avvenimenti trascendenti. Strano, questo ricorrere all'esteriorità per vincere l'esteriorità, questo timore della materia nei superatori di essa. Si vede pure come talvolta avvertano d'aver superato assai meno di quanto non amino credere. Wedekind sembra un ingenuo uomo ormai a tanti di questi giovinotti tutti visioni e rapimenti.

**Bronner e Brecht.**

Ebbene, sforza sforza ecco saltar fuori (un Kokoschka, un Bronner o anche Brecht) chi dà colla sensualità e la violenza più crasse in una sorta di assai grossolano naturalismo. Anche da questa parte quindi il cerchio si chiude; e nondimeno si accende una gara per ottener sempre più sensazione, credendo di trovare qui la terra promessa, l'uomo nuovo. Bronner lo vede in un *Parricida*, un ragazzo di diciott'anni, che per incestuoso amore della madre uccide il padre tirannico. Brecht lo celebra in un *Baal*, un arciegoista briaco d'ogni libidine, spacciatoci per poeta (è il super-uomo di una volta), che vediamo passare instancabilmente dal letto all'osteria e da una vergogna all'altra, finchè crepa abbandonato da tutti, come un cane. In siffatti eroi noi dovremmo evidentemente ammirare l'incoercibile spirito vitale, che si afferma al disopra d'ogni limite e a costo d'ogni sofferenza. Ma per portare a tali eroi quel minimo d'interesse, se non d'amore, necessario per derivare dai loro casi qualche sugo, magari al prezzo di trangugiare le più disgustose e inutili volgarità bisognerebbe che da loro tralucesse una scintilla almeno della conclamata nuova umanità. Ma perchè uccide il parricida di Bronner? Perchè ha un Oidipus-Komplex, perchè ciò il suo autore crede al vangelo di Freud; esser fatale che il figlio s'innamori della madre, che la madre desideri carnalmente il figlio e che il padre tra i due imbrogli; e il poeta s'è messo in testa che solo quella tale operazione dell'accoppamento del padre renda possibile « *La nascita della Giovinezza* ». E perchè Baal conduce quella sua vita di porco? Per insegnare agli uomini schiavi delle abitudini, del danaro, dei pregiudizi, delle debolezze vili la vera libertà. Una specie di Cristo si vede!

Vanno per la maggiore ora, Bronner e Brecht nei circoli dell'avvenire, in Germania. Non ignari dell'arte dell'effetto, con talento di *régie*, sanno chiudere in lavori di ritmo cinematografico quel che può stuzzicare i nervi sovreccitati e le immaginazioni avide di quei provinciali del gusto, che hanno la loro patria naturale tra l'asfalto e i camini delle grandi città. Aveva cominciato Brecht abbastanza simpaticamente con certi *Tamburi nella notte*, dove mostrava colla storia d'un reduce creduto morto in guerra e preso dal turbine rivoluzionario sazietà d'ogni tumulto e desiderio d'una modesta, ma intima umanità. (Consimile sazietà e consimile desiderio mostrò anche Toller in due drammi scritti in carcere *Massa - Uomo* e *Eugenio Kinkemann*, artisticamente superiori alla *Trasformazione*). Le speranze fatte concepire allora di sè dal giovane bavarese non si sono finora avverate. E' ben vero che dei solleciti critici seguirono con crescente soddisfazione la sua carriera senza smarrirsi in un intricatissimo *Folto*, e arrivando a proclamare *La Vita di Edoardo II d'Inghilterra*, — un'orgia d'abbiezioni e di dolori accumulati con insaziabile sadismo — superiore all'originale di Chr. Marlowe. Ma le facili digestioni di tali critici dimostrano appunto come certi cibi da loro proclamati pantagruelici siano — quanto a sostanza aritistica — appena delle frittelline piene d'aria.

**Il viso decadente sotto la maschera avvenirìstica.**

Tutte le stanchezze e i capricci della decadenza insomma sono in questi pretesi pionieri dell'avvenire. Paiono animati da un'energia che li dovrebbe portar sopra le stelle, e poi si fermano al primo bicchier di vino e alla prima gonnella; paiono dei cavalieri del Graal, e poi a spogliarli dell'armatura vedete loro addosso dei cenci da rigattiere: paiono dei sicurissimi argonauti, e poi la più sem-

(2) Dopo Fritz von Unruh cadrebbe opportuno accennare almeno ai drammi di Franz Werfel. Solo da poco ha tentato il teatro. *L'Uomo speculare* e il *Cortile di giuoco* erano fantasie inaccessibili alla scena. Il *Silenzioso* ha avuto a suo tempo un successo di stima e nessuno pensa più a riprenderlo. Uomini eccezionalissimi, conflitti quasi disumani; giuochi oscuri in luci sublunari; il meglio alcune espansioni liriche, fiori di serra esse pure. L'ulsimo lavoro drammatico di Werfel *Juarez e Massimiliano*, dato con gran successo (anche per merito di Leinhardt) è un romanzo in iscene, che ricorda il Verdi di Werfel stesso. Anche qui una tesi e un contrasto risolutamente accentuato. Opera di pregio, ma un po' un'avventura d'uno scrittore di talento.

plice trappola di *sentimento* li fa smarrire in un labirinto.

Leggete i drammi di Antonio Wildgans, *Povertà, Amore, Dies irae, Caino* (i successi a teatro dicono poco quassù, dove un abile *régisseur* può far parere un capolavoro a un pubblico disorientato e indifferente qualsiasi giocherello; e son fuochi di paglia). Uno spirito che tenderebbe al chiaro, al ben architettato, così immediatamente sensuale da aver sempre bisogno d'una base circonstanziatamente realistica; un poeta esperto del ritmo che sa essere con scaltrezza sentimentale e raffinato. Ebbene, l'ottimo austriaco è stato punto dalla tarantola dei tormenti strindberghiani e da quell'altra delle estasi espressioniste e i suoi drammi sono delle truculenti amplificazioni immaginative di assai banali conflitti. Nulla di più falso dei coronamenti mistici delle sue azioni. E perchè? Perchè questo traduttore di Baudelaire e di Pascoli cerca con ostentato sforzo di muscoli d'alzare ai cieli visionari un capo, che più volentieri si volgerebbe a qualche sottile vicenda terrena.

Leggete « *I Sognatori* » di Robert Musil. Un uomo fine, che non condivide tante delle ubbie espressioniste, che sa impiantare le sue brave situazioni drammatiche e caratterizzare personaggi e stati d'anima. Ebbene il suo lungo dramma (240 pagine) è tipico dell'errare senza salvezza in un labirinto di questi prigionieri del sentimento. In una villa di campagna due uomini e due donne combattono lentamente una singolare battaglia. Uno degli uomini, Anselmo, è riparato qui presso l'amico colla sorella della moglie di costui. Il mondo crede che la fuggitiva voglia ottenere il divorzio per sposare l'amante. Ma Regine, un'indefinibile creatura mezzo donna e mezzo coboldo, s'è decisa al mal passo solo per noia del marito, non per amore del seduttore, da cui sa di non essere amata. Nè questi ha ceduto ad un impulso vano: ha obbedito ad una sua terribile legge interiore, la quale gli ha già fatto interrompere una promettente carriera scientifica e lo spinge a sperimentare con donne e con uomini la sua forza di seduzione. Seduzione dei sentimenti più che altro, dominio degli spiriti, desiderio di rompere d'ogni intorno i confini del reale e di tentar tutte le possibilità realizzabili con qualsiasi forza. (« Tutto ciò che avviene realmente non ha nessuna importanza di fronte a ciò che potrebbe accadere »). Accanto a tal uomo tutti si sentono disarmati. Basta ch'egli sgrani la sua filosofia («... Le menzogne non sono verità, ma per il resto sono tutto ». — « Gli uomini passionali non hanno sentimenti, ma tempeste caotiche di forze » — « Sentimento vero e sentimento falso sono in fondo quasi la stessa cosa »), basta ch'egli comunichi cogli occhi a qualcuno la sua infernale inquietudine per guadagnarlo. Tommaso, l'amico ospite, non è affatto uno sciocco, vede chiaramente che Anselmo è un sofista, un falsario, assiste angosciato alla caduta della propria moglie, un'onesta, nobile, grave donna, nei lacci del seduttore, e pure non ha la forza di resistergli. Un'acre voluttà della sofferenza, il fascino dell'abisso lo disarmano. « Esser abbandonati è bello! Perder tutto è bello! Essere allo strenuo della propria saggezza è bello! ». Invano il cognato, accorso per salvare la moglie Regine e i parenti dalla scandalosa commedia si sforza d'indurlo ad agire contro il « cacciatore di bestie » e tratta l'intelligente Tommaso di febbricitante in mezzo a dei malati. Avendo il torto di rappresentare il rigidismo legale, l'ordine, la realtà, Tommaso gli può rispondere: « Penso che contro uomini della tua fatta bisogna lottare per il diritto d'esser di tanto in tanto malati ». Anselmo è fra tutti il più forte, perchè è il più logico nell'effettuare quella fuga nell'irreale, cui tutti agognano. E nelle ultime battute del dramma Tommaso ne riassume bene il senso, dicendo che tutti in quella casa sono dei sognatori. « Paiono uomini insensibili questi. Camminano qua e là, guardano quanto fanno gli altri uomini che nel mondo si sentono a casa loro, e portano in sè qualcosa d'ignoto agli altri. Un immergersi, ogni minuto, in ogni cosa fin giù in un abisso senza fondo. E tuttavia non affondare. Lo stato originario della creazione ». Il dramma finisce così. Maria è partita per raggiungere Anselmo, Regine resta accanto a Tommaso; la serie delle complicazioni, delle lotte, degli stupori, delle rese può ricominciare.

Concentrano *I Sognatori*, come il fuoco d'una lente i raggi, i motivi essenziali del dramma espressionista. Anselmo insomma rappresenta il caos, dal quale questi spiriti non sanno difendersi. Vivere è un cadere nell'abisso senza fondo della materia primigenia che si disfà e si rinnova continuamente; è un volere l'infinito possibile e non il determinato reale, un correre a cavallo dell'assoluto verso il paese delle albe senza giorno. Arte è la notazione musicale di questi ineffabili stati d'animo. Vivere e creare sono un unico sogno mistico. E chiaramente mostrano *I Sognatori* come questo indirizzo dell'arte contemporanea non apra un avvenire, ma piuttosto rispecchi le perplessità del presente, le angosce e le stanchezze del presente, e, appunto per l'ambizione delle sue velleità, la miseria del presente.

# GEORG KAISER

Una mutliforme ricchezza par invece presentare Georg Kaiser. Se gli altri si trovano più o meno a disagio sulla scena, egli, come C. Sternheim, ci si sente a casa sua. La sua fama è grande ed ha varcato vittoriosamente i confini della Germania. Dopo due deboli tentativi nel 1914 e 1915, solo nel 1917 a trentanove anni gli riuscì di acquistare il primo successo sicuro; ma da allora si videro rappresentante di lui, tra vecchie e nuove, non meno d'una trentina di opere. Tutte le idee, tutte le forme, tutte le possibilità del dramma odierno furono dal Kaiser adoperate e sviluppate con uno spirito di conseguenza e un'energia stupefacenti. Mentre i suoi colleghi amano indugiar nella novissima Arcadia vaneggiando tra sentimenti e sentimentalismi, egli esce in giro per il mondo ad affrontare ogni sorta di conflitti e di situazioni nella cruda luce del sole. Le sue strade sono quelle dell'osservazione ironica, dell' immaginazione audace, della dialettica magari per effetto d'arguzia sofistica, del pathos robusto; il suo ritmo è velocità; il suo stile sintesi. S'eran recati ad onore gli espressionisti di avere scossa la signoria dell'intelletto, mostrando di voler tutto ricavare dall'anima. Kaiser mette nel centro del suo mondo il proprio cervello.

Dice: « Scrivere un dramma vuol dire pensare un pensiero fino in fondo ». Vuole la forma aderentissima al pensiero, senza frange mistiche; quindi un'espressione energica e netta. Alla formula dell'amore toccasana di tutti i mali, pietra angolare dell' avvenire risponde burberamente : « Chi sa quanto numerose siano le idee non ancora pensate, non ha tempo di amare ». E spiegando che « di vivere si tratta », ammonisce: « tutte le strade devono essere marciate ». Senza scrupoli e senza pregiudizi, assetato di vita che per lui è pensiero, pieno d'impeto, egli vorrà giungere all'assoluto non portato da rapimenti visionari, ma per opera delle sue lucide armi intellettuali. « Un trampolino di slancio » chiama il dramma. Come del creare, « scopo dell'essere è il récord ».

Difficile ridurre sotto una formula unica tutta l'opera di Kaiser. Ad una riduzione ai minimi termini si prestano centinaia di drammi e decine di autori espressionisti. Il poeta di Magdeburgo, fedele al suo principio: « è dovere del creatore di staccarsi da ogni sua creatura e d'andar sempre di nuovo nel deserto », si presenta ogni volta con un aspetto nuovo. Ora attivista ora quietista, ora alle prese colla questione sociale ora inscenatore di *Colportage*, ora sezionando con implacabile dialettica una materia romantica ora alterando la realtà in uno schema deformatore egli scombina sempre le caselle, chee gli possiate aver preparato. Manca in lui uno sviluppo lineare. Se comincia con tragicommedie alla Wedekind, tenta poi i problemi che il tempo rende attuali, se ne stacca, si riavvicina a posizioni abbandonate, s'abbandona ad escursioni laterali, mentre la sua tecnica e il suo stile, che per un tratto sembrano complicarsi nel simbolo, in seguito si semplificano per indi piegare a nuovi vezzi e nuove avventure. Deve aver ragione il suo più acuto studioso tedesco, B. Diebold, a chiamarlo un giuocatore di pensieri. La sua foga, il suo spesso fanatico ardore non derivano, come ne' suoi immediati predecessori e ne' suoi colleghi, dal bisogno di confessione o dall'uzzo dell'annunciazione messianica; derivano dal gusto, col quale egli svolge i suoi giuochi metafisici. Anche se parte da un caso di concretismo e magari da un'episodio storico, anche se i suoi personaggi (contrariamente alle abitudini espressioniste) han nome, volto e carattere, egli fa presto intorno a loro il vuoto pneumatico, solleva azione e attori a simboli, fa del dramma un urto di pure forze. (E a lui la cosa riesce assai meglio, che non per es. al signor A. Stramm, l'autore di *Forze*). Nell'astrazione si muove liberamente, senza impacciarsi. In *Gas II* ridurrà la rarefazione all'esterno (nei personaggi, nella simmetria dell'azione, nel dialogo), senza ingenerare oscurità. Fin le personificazioni di sentimenti e di stati d'anima gli riusciranno evidentissime. L'astrazione è tanta talvolta (tutto è diventato schema, i personaggi paion sagome ritagliate l'una sull'altra, il gusto della simmetria è spinto fino alla quasi ripetizione di scene intere) che a un certo punto credereste d'aver davanti a voi una pantomima. Se gli osservate che per tale strada s'arriva alla marionetta, Kaiser vi potrebbe rispondere indicando uno scritto di Kleist sul teatro delle marionette, colle quali è possibile giungere al « centro di gravità » d'una figura o d'una situazione.

Kleist è uno dei poeti prediletti da Kaiser; ma quale abisso lo separa da lui! Pensate a Käthchen, ad Alcmena, a Natalie, magari a Pentesilea, e vedete la donna nel moderno: o è una pura carne (come la Giuditta della *Vedova ebrea*), o una figura insignificante, di comodo per l'azione (come il più delle volte), o è l'oggetto del tormento sensuale o concettuale d'un uomo, oppure infine, abbia o non un corpo voluttuoso, è anch'essa un cervello occupato in una sua avventura. Ogni profumo romantico è svanito; il cuore è divenuto il pezzo meno usato d'una macchina precisissima, obbedientissima alle sue leve di comando. Qualche volta direste di sentirlo battere un cuore. Eustachio di S. Pierre ne *I borghesi di Calais* si sacrifica perchè nessuno de' suoi compagni manchi al suo dovere eroico; il cassiere di « *Dal mattino a mezzanotte* » nella fuga affannosa attraverso il mondo cerca, dopo le amare delusioni sofferte, un uomo; il passeggero di « *Inferno, via, terra* » combatte contro i rappresentanti della società per ottenere a pro' d'un infelice la legge dell'amore; il figlio del miliardario e l'operaio miliardario dei due « *Gas* » vedono il pericolo per la nostra società di continuare la fabbricazione della sostanza fatale e tentano con ogni sforzo di richiamar tutti al loro dovere di uomini; il mercante di pegni del « *Contemporaneamente* » si rovina per salvare dal temuto suicidio la presunta vittima d'un seduttore. Ascoltate meglio; anche quel battito di cuore è meccanico, è voluto perchè l'azione acquisti d'intensità. Eustacchio di S. Pierre, il cassiere, il passeggero, i miliardari, il mercante di pegni sono pur essi dei recordmen della sensazione. Kaiser non ha parole proprie da dire, esperienze da raccontare, verità da bandire, amore da comunicare; non è un poeta, è un artista. Il suo compito è sempre: data questa materia, come posso trarre il massimo effetto. E la materia buona è quella qualunque che si presti ad un'originale impostazione e ad un non ancora pensato svolgimento. Deve lavorar l'immaginazione a trovarla. Che sia inverosimile non importa! anzi. Che cosa di più inverosimile di quel *gas*, il quale alimenterebbe ogni sorta di macchine e cessando il quale l'intera industria sarebbe rovinata? O di quel *Gas* dell' ultimo dramma, la polvere che dovrebbe redimere i reietti della terra togliendo loro la facoltà di procreare senza privarli delle gioie dell'amore? E inverosimile è il miliardario del « *Corallo* » col suo sosia, inverosimile il Konstantin Strobel del *Centauro*, e a farla breve in ogni dramma Kaiseriano favola o personaggi o situazioni hanno qualcosa almeno d'inverosimile. Volutamente. L'inverosimile, che ad altri servirebbe per complicare, ornamentare, colorire, serve al nostro drammaturgo per semplificare, organare, ridurre all'essenziale. Solo così gli è possibile fabbricarsi quello spazio e quell'atmosfera ideali, in cui le sue azioni trovano la loro logica necessità. Inesorabile necessità che le muove ad una soluzione matematicamente calcolata, correndo al disopra d'ogni impedimento, magari a forza di sofismi. Spesso, nei punti di svolta, se i protagonisti parlassero come la ragione vorrebbe, il conflitto sfumerebbe in nulla. Ma essi tacciono. Perchè? Perchè è in causa qualcosa di più importante delle loro persone e del comune buon senso, — l'intenzione dell'autore, il pensiero da pensare fino in fondo. E nei drammi costruiti con più rigore non mancano mai passi, in cui si rivela la sottostruttura concettuale. In quei momenti la rete magnetica, da cui lo spettatore s'era lasciato prendere, si rompe lacerata dalla mano stessa del tessitore, e tutto il brillante gioco immaginativo- dialettico rivela il suo vuoto, la sua mancanza cioè d'umanità.

Si potrebbe obbiettare che il « *Dal mattino a mezzanotte* », la cosidetta tetralogia sociale (*Il Corallo; Inferno, via, terra; Gas I e II*) il *Contemporaneamente*, il *Gas* rivelano uno spirito sollecito dei problemi sociali, un animo nobilmente ansioso delle sorti umane. Si deve riconoscere che il signor Kaiser ha sentito i dolori e meditato i problemi del tempo da buon cittadino e buon europeo, ma in sede d'arte essi invece di commuoverlo profondamente gli hanno semplicemente offerto degli utili motivi d'interpretazione artistica. Vedete come finisce il *Gas II*, con un'esplosione da giorno del giudizio. La « figura gialla » canta il « *Solvet saeclum in favilla* ». Il pensiero pensato fino in fondo non presenta ormai più alcun interesse a Georg Kaiser, e dunque l'universo può saltare in aria. Non è scetticismo prodotto d'amore questo, è liquidazione per fine d'esercizio. Una specie di controprova l'offre l' « *Alcibiade salvato* », l'unico lavoro attorno a cui il drammaturgo si sia affaticato per anni (gli altri li ha concepiti e stesi vertiginosamente). Meditate sull'*Alcibiade* tanto quanto basta per penetrare il sottile tessuto di sapienza tragica e comica insieme; — per intendere perchè Socrate debba tenersi nel piede la spina di cactea, essendosi piantata la quale in campo durante una ritirata s'è arrestato, s'è battuto disperatamente contro chiunque voleva costringerlo a continuare la fuga ed ha salvato Alcibiade; — per capire come gli sia possibile, avuta la rivelazione che lo spirito senza il corpo non può nulla, salvare col proprio sacrificio il bel corpo dell'eroe, destando in esso il bisogno dello spirito e realizzando così (lui e Alcibiade) l'ideale della Kalokagatia greca; meditate quanto basta per avvertire come già il simbolo sia qui il principio della motivazione e come, sì, la rigidità costruttiva sostenga man mano l'allargarsi dei pensieri; — per cominciar a sentire in tal conversa concentrata di azioni e reazioni concettuali il brivido dell'effetto drammatico, — e poi dovrete ammettere che il Socrate, il quale non vive nè per sè nè per la sapienza, ma perchè il giuoco incominciato con Alcibiade vada alla sua tragicogloriosa fine, c'è ben poco di umano. Anche questo capo d'opera è una sorta di film per il cinematografo a geroglifico dell'avvenire.

**Conclusione.**

Dobbiamo stupirci di tal mancanza d'umanità e pensare, che con essa il fortunato drammaturgo abbia pagato i suoi successi, tanto maggiori di quelli effimeri de' suoi colleghi? No; i suoi successi son dovuti a solidissime qualità d'uomo di teatro, dagli altri non possedute. E anzi quel difetto, in lui tanto evidente, insegna, se non mi sbaglio, qualche cosa. Si può dire che Kaiser abbia colla sua vertiginosa attività consumata tutta la sostanza dell'arte espressionista. Problemi, materia, tecnica di essa egli li ha portati all'assurdo. Ora, se davvero ci fosse stata quella gran ricchezza, di cui si favoleggiava, la figura dell'audace *recordman* apparirebbe ben meschina, e la sua impresa stolta. Invece l'impresa è riuscita; e anzichè provar la sua insufficienza, Kaiser si palesa l'accortissimo liquidatore di tutta l'azienda. Dunque? Dunque non è vero che fosse spuntata l'alba d'un nuovo giorno, che un sole mai visto fosse pronto all'orizzonte ecc. O almeno, non c'è in simili affermazioni molto più di vero dell'assai banale verità, che ogni giorno della vita del mondo è un principio perchè il nuovo nasce lentissimamente ogni giorno. Lo sforzo dell'espressionismo pare a me non esser dovuto alla necessità di dar espressione ad un mondo nascente ancora anonimo, ma piuttosto al desiderio di far assurgere l'inquietudine del tempo (in quanto sentita artisticamente) ad un valore immeritato. E' ancora la vecchia illusione nell'arcana potenza d'una formula nuova; è il gusto dell'illusionismo formalistico, antica peste dell'arte. E non si confonda, dicendo essere in giuoco alcunchè di ben grande, la tragedia della nostra epoca. Gli immani dolori da essa provocati sono come le piogge d'una tempesta succeduta ad una lunga siccità; noi non sappiamo quando tutte le vene sotterranee siano gonfie, e quando e dove le fontane possano di nuovo gettare acqua. Si trivella adesso rabbiosamente il terreno con uno strumento sempre fatale per l'arte, la volontà, « *Der Wille zum Drama* ». (« *Voluttà del dramma* ») s'intitola una delle raccolte espressioniste. Titolo significativo; spasmodico volontarismo è infatti tutto l'indirizzo espressionista. Ma in arte assai meno ancora che in politica questo gaglioffo idolo di generazioni solamente tese al successo o infantilmente piagnucolanti *Erlössung* (liberazione) vuol dire vera potenza. L'espressionismo è stato certo un'esperienza utile per gl'insegnamenti prevalentemente negativi, che se ne possono trarre. Ha educato altresì un poco il pubblico grosso rompendogli in mano certi schemi a cui credeva troppo incondizionatamente; ha riportato il gusto d'una maggiore austerità di visione, e insieme d'una tecnica più agile e vana; ha reso indispensabile (ahi, anche troppo!) la collaborazione del *régisseur* col poeta; ha contribuito ad approfondire i limiti e le possibilità del dramma come opera di teatro. Ma i giovamenti rimarranno sterili, finchè non dia di nuovo frutti la convinzione (nata tacitamente nell'umiltà dello spirito creatore), che la vera madre dell'arte, sola realizzatrice dell'esperienze e delle volontà umane è la ingenua fantasia.

LIONELLO VINCENTI.




PIERO GOBETTI, *direttore responsabile.*
Soc. An. Tip. Ed. « L'ALPINA » - Cuneo

# IL BARETTI

**LA RIVOLUZIONE LIBERALE**
Settimanale
Editore PIERO GOBETTI
*Abbonamento annuo L. 20 - Estero L. 30*
*Un numero L. 0,50*

QUINDICINALE EDITORE PIERO GOBETTI TORINO VIA XX SETTEMBRE, 60

ABBONAMENTO Per il 1925 L. 10 Estero L. 15 Sostenitore L. 100 Un numero separato L. 0,50 CONTO CORRENTE POSTALE

Anno II — N. 12 — 1 Agosto 1925

Gli abbonati ritardatari ci rimettano entro il **15 settembre** l' importo dell' abbonamento.





## LO STILE DI SPENGLER

« Der Streit um Spengler » si è alquanto calmato. Non si discutono i presupposti gnoseologici e metafisici delle sue teorie, che ognuno sa essere contradditori ed incerti, nè la sua erudizione che ad ogni critico appena esperto appare a prima vista tanto meno scendere in profondità quanto più si estende in superficie.

Ma appunto perchè fu impresa relativamente agevole lo smontare il meccanismo delle sue dottrine e fu piacevole gioco per gli specialisti il coglierlo in flagrante dilettantismo su questo o su quel punto, vien fatto di domandarci quali furono le ragioni del suo successo e perchè tanta risonanza l'opera sua ebbe in Europa.

La Germania ci ha abituato all'apparizione frequente di teorie scientifiche, filosofiche, storiche, che crescon su come le architetture « *Secession* » od espressioniste nel West Berlinese, colla stessa fantastica mescolanza di reminiscenze erudite e di decadentismo modernissimo, e lo spirito profetico non si è spento tra il Reno e l'Elba, sebbene faccia bella mostra di sè ormai nella letteratura spicciola, nelle riviste e negli articoli di fondo, pseudo letterari o pseudo filosofici, di propaganda pangermanistica o socialista, antisemita o buddista. Ma nè le idee dello Spengler interessano soltanto, come per lo più accade di quelle ben costrutte teorie, un ristretto cerchio di eruditi accademici, nè l'opera sua finì tra la pacottiglia letteraria dei bazar intellettuali di Monaco o di Berlino.

Chè anzi gli studiosi stessi che intervennero nella discussione dovettero, volenti o nolenti, portarvi una passione insolita, e la sua concezione non si sminuzzò, ma serbò la sua interezza, che la rese riconoscibile fra tante.

Ed egli può così vantarsi come di trionfo indiscutibile dell'esser riuscito ad imporre la sua passione agli studiosi e ai dilettanti il rispetto per l'integrità del suo pensiero.

Questo non piccolo successo egli lo deve principalmente, stavo per dire unicamente, alle sue qualità di scrittore.

Vediamo un po' da vicino questo stile. I suoi primi effetti, i più immediati, li raggiunge attraverso la purezza del suo tedesco.

Da un pezzo i filosofi e gli storici nei loro libri cercano di assuefare il nostro gusto ad una prosa che è tedesca per metà, o fors'anche meno, ad una specie di cucina internazionale eterogenea ed insipida.

« Herr Kollege, wann werden Sie Ihre Bücher « ins Deutsche übersetzen lassen? » chiedeva un giorno Ludo Moritz Hartmann a Max Weber.

Così il risorgere della lingua di Goethe e di Nietzsche in una esposizione concettuale stupisce giocondamente come il riapparire di una fresca vena che si credeva perduta nell'aridità di una steppa.

E ciò è tanto più mirabile in quanto che, come lo stesso Spengler osserva, la prosa tedesca, meno che nei grandissimi scrittori sopraricordati e in pochi altri, fra cui lo Schopenhauer, che le impressero la propria fortissima personalità, manca di una salda struttura e « *ondeggia fra costruzione francese e costruzione latina, aulica od erudita, secondo che voglia esprimersi con eleganza o con precisione* ».

Nello Spengler la doppia natura della prosa tedesca è giunta ad un armonioso equilibrio, chè se, per l'indole culturale ed espositiva dei suoi scritti, la rotonda costruzione latina le impone talora le sue sonore cadenze, il vivace spirito polemico, condito d'ironie sottili e di meditati sarcasmi, le dà una leggerezza che si cercherebbe invano in molti altri scrittori alemanni.

E tali elementi si fondono perfettamente in uno stile che non è più nè latino nè francese, ma personale, creando intorno al pensiero una atmosfera suggestiva — che è anch'essa nelle migliori tradizioni dello stile e della lingua tedeschi, che conoscono, sebbene di rado la raggiungano, la intraducibile « *Stimmung* ». — si da vincere le riluttanze concettuali, da appianare le differenze, da incantare chi vi si affidi.

Le obiezioni risorgono solo più tardi, a mente fredda, quando non si è più sotto l'intonazione delle frasi armoniosamente scandite, delle parole suggestive, delle sentenze recise, sicure, come in un'orazione ciceroniana.

Si può essere ostili allo Spengler finchè si vuole, quando si rifletta sui suoi limiti di pensatore, sulle sue lacune di erudito, si può ribellarsi alla sua sicumera di profeta, ma solo quando si sia chiuso il libro, poichè fino a tanto che si è rinchiusi nel cerchio magico del suo stile si è costretti a seguirlo per le vie che a lui piacciono, per strane ed aberranti che siano.

Anche questo rientra nella tradizione tedesca; vien fatto di pensare al molto odiato, al molto amato Wagner, cui nessuno resiste e meno degli altri i suoi nemici.

Ricorda infatti i procedimenti Wagneriani, quel suo insistente ricercare una frase armoniosa, una definizione sonora, un accoppiamento suggestivo di parole e lo sposarli poi, con legame quasi costante con variazioni leggere, ad un determinato concetto.

« *Die harten und kalten Tatsachen eines späten Lebens..* », « *das geistige Greisentum und die steinerne, versteinernde Weltsadt* » ci dicono, con lieve tocco, l' inaridirsi della vita nella tarda civiltà, nella cultura morente. « *Das schicksalhafte Dasein, das naturhafte Friebleben* » svegliano con un accenno, un senso di vita spontanea, di forze naturali cui obbedisce, inconscia. l'umanità ancor giovane.

Come in Wagner è in lui vivo il contrasto, che drammatizza tutta la sua opera, tra il mondo primitivo cui il destino imprime il suo ritorno eroico:

« *Senso cósmico è tutto ciò che si esprime anche colle parole, direzione, tempo, ritmo, destino, ansia, dal calpestio di una pariglia di cavalli di razza, e dal passo sonoro di eserciti infiammati dall'entusiasmo...* ».

e la tristezza della decadenza, il nihilismo della razza che si spenge:

« *Insieme colle forme dello stato si è posata per sempre anche la grande storia. L'uomo diventa di nuovo pianta, attaccato alla zolla, ottuso e perenne. Ricompare il villaggio che è fuori del tempo, l'agricoltore eterno, che procrea figli e getta la sementa nella madre terra, una turba laboriosa, sobria, sopra alla quale tuona l'imperatore della soldatesca. In mezzo alla campagna giacciono le antiche città, già capitali del mondo, vuote dimore di un'anima spenta, in cui un'umanità senza storia va facendo a poco a poco il suo nido. Si vive alla giornata, con una felicità meschina ed avara, e si soffre. Le moltitudini vengono calpestate nelle lotte dei conquistatori per la potenza e per la preda; ma i sopravvissuti riempiono i vuoti con fecondità primitiva e continuano a soffrire* ».

« *E mentre in alto si vince e si perde con alterna vicenda, in basso si prega, si prega con quella fede potente della tarda religiosità, che ha vinto per sempre ogni dubbio. Qui, nelle anime, e in esse soltanto, si è fatta realtà la pace universale, la pace di Dio, la beatitudine dei vecchi monaci ed eremiti. Essa ha suscitato quella forza nella sopportazione del male, che l'uomo storico nel millenio del suo svolgimento non conosce* ».

« *Solo colla fine della grande storia riappare la sacra, tranquilla coscienza. E' uno spettacolo sublime nella sua intimità, inutile e sublime come il corso degli astri, come la rivoluzione terrestre, come l'alternarsi dei continenti e dei mari, dei ghiacciai e delle foreste vergini sulla terra* ».

Qui veramente la prosa, nel suo ritmo originario, da cui la mia traduzione è costretta purtroppo a dissociarla, ci culla come *melodia infinita*, e chiude gli occhi nostri alla realtà quotidiana, per aprirli su di un orizzonte di attonito e limpido sogno; lo spasimo della tristezza è quasi voluttuoso, come suono monotono di cornamusa che si diffonda entro un paesaggio autunnale, scolorantesi a poco a poco al nostro sguardo languente di moribondi, e annunci un destino che non sapremmo nè vorremmo evitare.

Nello stesso svaporare della prosa dello Spengler, quando la si traduca, poichè essa perde più di quanto generalmente non avvenga, si palesano le affinità profonde dello scrittore, col genio del proprio paese come ognuno sa, *metafisico e musicale;* che sono le qualità più delicate di un'arte, più immediatamente inerenti alle parole native, e perciò pressochè intraducibili.

Una cosa però trasparirebbe da una traduzione integrale della sua opera; lo stile del suo pensiero stesso, il disegno delle sue dottrine.

Non che in essi si rivelino la classica severità della concezione, la rigorosa rispondenza di ogni parte che ci riempie di stupore nelle opere dei grandi logici da Aristotele a Kant; i suoi difetti di filosofo, di cui egli d'altronde mena vanto, ostentando un certo disprezzo per i *sistematici*, qui si fanno più fortemente sentire.

Invece che di disegno architettonico, per ripetere la vecchia immagine figurativa che si usa togliere a prestito discorrendo dei grandi sistemi, si potrebbe parlare di disegno fantastico, simbolico. Ed anche questo non richiama la incapacità plastica dei tedeschi, e la loro romantica potenza nel disegno, nella deformazione paziente?

E lo sforzo grandioso di dominare la materia culturale e di ridurla entro i noti schemi, che talora è abilmente dissimulato, ove invece appaia manifesto, per lo più non turba, sempre sotto l'aspetto dello stile, meno che in certe ingenue manifestazioni sinottiche di tavole e di cronologie, ma in compenso anima tutto il pensiero di un *pathos* potente che ricorda anch'esso la passione teorica di Wagner, o il Nietzsche, lirico deformatore della filologia, de « La Nascita della Tragedia ».

Questo sforzo culmina, raggiungendo la massima efficacia, nella rappresentazione degli spiriti delle diverse culture, delle *Kulturseelen*, sia che l'autore ci rappresenti il senso plastico della antichità classica, nel numero geometrico di Pitagora, o nella statua di Polignoto, nuda sotto la luce, nitida del sole ellenico, sotto la volta turchina del cielo, che per l'uomo antico ha una realtà corporea, e chiude con termine fisso il suo limitato orizzonte...

« *L'universo antico, il Kosmos, la quantità bene ordinata di tutti gli oggetti immediati e completamente visibili è racchiusa materialmente dalla volta celeste. Non c'è altro. Il nostro bisogno di pensare ancora « spazio » al di là di questo involucro era completamente sconosciuto al senso antico del mondo* ».

O sia che egli ci dica lo spirito di avventura, l'ansia e il bisogno di solitudine dell'eroe faustiano, cui Goethe dette espressione eterna nei versi famosi:

> « Un'inafferrabile, soave nostalgia
> « mi spinse attraverso boschi e prati
> « e tra mille lacrime roventi
> « *sentii nascer per me un nuovo mondo* ».

« *Si legga nel Parsifal di Volframo* — egli scrive — *il meraviglioso racconto del risvegliarsi della vita interiore. La nostalgia della foresta, la pietà misteriosa, gli abbandoni ineffabili, tutto ciò è faustiano, e faustiano soltanto* ».

E quando ci rappresenta al vivo il senso eroico del destino che è pressochè inespresso, in fondo all'anima egiziana, così egli si esprime:

« *Lo stile egiziano è l'espressione di un'anima valorosa. La sua severità e la sua forza non sono mai state sentite e messe in rilievo dagli egiziani stessi. Si osava tutto, ma non si parlava delle proprie audace* ».

Tutta questa poesia estratta, e mi si passi l'espressione, quasi quintessenziata da concetti culturali non stupisce chi appena conosca dai libri o ancor più di persona un erudito tedesco magari il più pedante ed accademico, e la sua smania ingenua e spesso ridicola di superare la pura erudizione, di essere, a suo modo, artista e poeta. Solo che nella maggior parte degli *Herren Professoren* ciò porta a dei curiosi resultati, poichè si traduce in un pathos retorico che accentua, con un tratto di ben riuscita, se pur involontaria, caricatura, il loro provinciale desiderio di non apparir pedanti, così come la loro goffaggine viene sottolineata dalle spiritosaggini di *Bierstabe*, dagli inchini a molla, dalle frasi cerimoniose, da tutto ciò insomma che costituisce la buona educazione e le belle maniere in certi ambienti universitari sul Necker, sull'Isar o sul Meno.

Ma allo Spengler, come a vero artista, è toccato in sorte di realizzare ciò che i piccoli borghesi falliti, o, il che fa lo stesso, ben riusciti nella carriera accademica intravedono confusamente e cercano invano di attuare, a modo loro; la poesia della cultura, l'espressione sintetica di lunghe indagini, e soprattutto il senso del relativo, del passeggero, l'eterna tristezza delle cose mortali che è in fondo ad ogni vera cultura, ad ogni meditazione sulla storia.

PIERO BURRESI.

## RITORNO DI LEOPARDI

Tre o quattro anni fa non pareva davvero che la liquidazione della letteratura cosidetta d'avanguardia dovesse iniziarsi così rapidamente.

Parve che l'avanguardia cercasse sbocchi stilistici; si poneva allora con frequenza, prima inusitata, il problema di uno stile come modo espressivo puramente lirico.

La critica, nata ai margini di ogni tentativo d'arte, cercava più che un orientamento storico, un affinamento di gusto, perchè avesse potuto, sia pure approssimativamente *sentire* il Poeta. Questa posizione dilettantistica della critica, affinava gli organi di senso: la cerebralità parve allora ottusità.

Il critico era un poeta possibile: anch'egli, tutto preso da un bisogno di costruire liricamente la propria oscura coscienza d'arte, si faceva del poeta lo stimolo di una sua esperienza e di un suo diletto. L'estetica del Croce aveva insegnato la possibilità dell'arte pura: la critica dei giovani crociani voleva costruire una critica d'arte pura. Tutto ciò si chiamava *metodo estetico*. La posizione umanistica di questo tentativo di critica oggi non sfugge a nessuno: l'umanesimo è il tentativo di evasione dalle preoccupazioni del razionale: c'è una bellezza che bisogna assaporare in estasi, un alcunchè spoglio d'universale, del quale bisogna gioire ad occhi socchiusi.

La critica pura, corollario dell'estetica crociana, non è in fondo che l' *edonè*, l'appagamento di una sensibilità puramente passiva: l'opera d'arte esce frammentata in sistemi di risoluzione fantastica immediata e la pura voce, il puro verso e la pura immagine è l'opera del critico, il quale pensa solo per quel tanto che basti a dissodare l'opera d'arte da uno schema unitario, il quale nella sua irresistibile pretesa d'universalità e di concettualità minaccia di soffocare e di ottundere la individualità tipicamente lirica dei vari momenti d'arte pura.

Guardate al Serra, il più crociano e il più umanistico dei giovani critici di avanguardia. Di che cosa è fatta la sua critica? Perchè, poniamo il caso, Pascoli non lo convince, o, potremmo anche dire, non gli *piace?* E' semplice: « Pascoli non ci ha dato mai uno di quei versi perfetti, rilevati e scolpiti e compiuti, che si impongono allo spirito come una cosa definitiva, e che sono la propria ricchezza dei classici ».

Questo gusto di ricerca ebbe il Serra: ed in ciò fu più crociano di Croce. Chè il Croce critico non seppe mai liberarsi da una sua particolare e massiccia partecipazione di pensatore e di uomo di parte filosofica dinanzi all'opera d'arte, mentre i più giovani e più inesperti oscillavano tra l'estetismo e il frammentismo tutti chiusi in un pregiudizio critico che negava la critica nell'atto stesso in cui la poneva.

Critica ed arte si rincorrevano disperatamente e si distinguevano solo in sede tecnica: il *genere letterario* parve allora un problema gravissimo mentre non era, e non poteva essere, che un aspetto puramente pratico della quistione.

Tutto ciò non era davvero, come parve a taluno, un riflesso di natura schiettamente letteraria, e la letteratura francese di rivolta a Victor Hugo, quella letteratura parnassiana e decadente che allora cominciava a baluginare nei nostri cenacoli, non c'entrava proprio per nulla.

O, se c'entrava, era per ben altro: per dimostrarci, poniamo, come l'antiromanticismo francese si fosse isterilito nel culto della pura forma, a simiglianza dell'antiromanticismo italiano.

La reazione all'ottocento era in Italia la reazione al Leopardi. Poco male per noi se l'ottocento francese si assommasse in Hugo: la reazione italiana doveva essere più fervida; non per nulla d'Annunzio e Croce erano qualcosa di più che Heredia e Kahn.

Or l'estetica del Croce era l'estetica del d'annunzianesimo: ma il d'annunzianesimo era un antiromanticismo schiettamente italiano. Veniva cioè temprato e rafforzato da una tradizione letteraria tutta romana. La tradizione dell'eloquenza.

L'eloquenza del Pascoli, ad esempio, se fu meno travolgente di quella del D'Annunzio fu più italiana. Apparteneva al tipo di eloquenza immediata, a quella del Petrarca, La letteratura pascoliana, che cerca di soverchiare la maschia rettorica del Carducci (una torbida umanità che disperatamente si cerca) per erigersi contro Leopardi ci ricorda la fortuna del Petrarca di fronte alla solitudine di Dante.

La letteratura post-leopardiana, non poteva che culminare in Pascoli, e D'Annunzio doveva esserne l'apostolo e il vate così come il Carducci ne era stato il tribuno.

L'estetica di Croce è la giustificazione della letteratura di questo mezzo secolo: il secolo più ricco dell'eloquenza italiana. Or l'avanguardia che venne dietro all'estetica crociana come l'insorgere di uno zelo eccessivo e puntiglioso che presumesse di salvare la lirica pura, fu la vittima meno illustre, ma, non per questo, meno degna di compianto dell'eloquenza teoretica di cui il Croce si fece divulgatore colla sua estetica. L'eloquenza di D'Annunzio era proprio nella struttura della sua immagine: l'immagine dannunziana convinceva apoditticamente, risolveva la propria comunicatività nell'irrazionale di un contatto fisico. Di questo era fatta la seduzione del D'Annunzio e di questo la sua conquista epidermica ed epidemica delle folle.

Le folle hanno sempre amato la persuasione imprevista: hanno sempre preferito Gorgia a Socrate, Petrarca a Dante, Mazzini a Cattaneo. Hanno amato l'eloquenza.

L'immagine pura è la strumentalità dell' eloquenza; la grande fortuna del D'Annunzio dannunziano sta nella sua ricchezza di eloquenza.

La nostra avanguardia volle riuscire a questo grande sistema di comunicazione, a questo *immediato espressivo* e si mise nell'orbita del pregiudizio dannunziano proprio quando credeva di concretizzare stilisticamente l'antidannunzianesi-

mo di certi tribuni. Il dannunzianesimo dell'avanguardia (e non il crocianesimo, chè Croce è più dannunziano di quel che non si creda!) non cavò dal nulla: utilizzò rigidamente il sistema dell'immagine, cercò un'eloquenza ed in mancanza di meglio riuscì nell'oratoria.

L'oratoria ha qualche privilegio sull'eloquenza: pare più immediata e più intima laddove non è che un'eloquenza senza controllo.

Questa mancanza di controllo fece sovrabbondare sul mercato librario moltissimi libri: diede, cioè, l'illusione di una letteratura o, quanto meno, di una fecondità espressiva. Oggi noi non ci lasciamo più illudere da questi libri che non riescono ad essere individuati neppure entro sinossi a grandi linee.

La contraddizione dell'avanguardia si irretì, dunque, nella sua pretesa aristocrazia stilistica, mentre realizzava un modo linguistico tutto popolaresco: l'antisintassi, il cosmopolitismo, furono i primi punti di arrivo. Ciò nasceva da un'ingenua confusione tra la lingua e lo stile; Manzoni e Verga furono intesi rettoricamente e non stilisticamente.

Lo stile come modo concreto di una sensibilità fu capito come un sistema tecnico di lingua. Certe finezze di distinzione tra lingua e linguaggio, che pure il Croce aveva capito sfuggirono alla pleiade.

Indubbiamente l'immagine è uno dei punti di risoluzione della lirica; ma perchè questi libri che si risolvono in un sistema di immagine appaiono così refrattari alla comunicazione lirica e si risolvono in un movimento di adesione sentimentale?

Qui è che bisogna colpire nel segno: vedere dove l'immagine è una necessità lirica e dove è una determinazione sentimentale. Qui c'è tutto il problema del gongorismo, del barocco e del marinismo, e del dannunzianesimo: il problema delle immagini che non è riuscito a superare il suo modo decorativo. Una immagine che si risolva in quella forma di tattilità dello spirito che è il gusto, è *aistesis* pura, *piacere*, e quindi sentimento: si sovrappone ad un sistema dialettico dello spirito (lo sogliono chiamare il fondo razionale dell'arte, il cerebralismo, il *modus logicus*, il discorsivo etc.). Ad un atto di coscienza, insomma, e cerca di farlo scomparire, chè l'artista non deve *aver coscienza*, deve essere come il selvaggio e il fanciullino. L'immagine è l'atto di pudore dell'artista che in quanto si sente artista deve stare di qua dell'*universale* e, non riuscendovi, deve ricorrere a questa metafisica foglia di fico.

La realtà dello spirito nell'atto in cui si determina come lirica non ci apparisce se non sotto il trasvestimento di un sistema seguenziale di immagini. Infatti gratta l'immagine e c'è sotto uno fondo concettuale. Posizione dualistica questa, schema concettuale.

Apparenza, dunque, di analogie fantastiche, tanto più perfidamente dualistica quanto più pretende di essere un momento della storia dell'idealismo.

Ecco perchè l'immagine degli avanguardisti è tutta materiata di un ironismo mal dissimulato. L'ironia è il più tipico dei fatti cerebrali: quando il conato lirico si scontra in una realtà logica ne vien fuori una scintilla di ironia.

Ineluttabile riparazione questa.

Ma quando l'immagine è lo sbocco legittimo di un processo stilistico e lirico?

L'immagine è lirica quando risolve totalmente in sè il fatto espressivo: non è quindi nè decorazione nè legame. Non è un puro immediato dell'intuizione, cioè uno schema meramente percettivo che vuole esprimere una analogia: se fosse così ricadrebbe nel dualismo enunciato, diverrebbe, nella più felice delle ipotesi, un simbolo. Guardate, infatti, ai precedenti storici dell'avanguardia; vi imbatterete nel simbolismo e nell'allegorismo, uno dei momenti più caratteristici del dannunzianesimo.

L'immagine come totalità espressiva è un centro di consapevolezza e, quindi, di limite nel farsi della fantasia: la fantasia abbandonata ai suoi voli gravita verso il caos della fantasticheria, solo l'immagine può incentrarla ed innuclearla in un completo atto di coscienza.

Guardate all'essenzialità fantastica ed immaginifica del Leopardi: essa ha già infrenato l'indeterminatezza del puro conato percettivo e lo ha risolto in un sistema più alto di coscienza, dove non è possibile più distinguere un *modus logicus* da un *modus aestheticus*.

La reazione all'avanguardia mira ad un superamento dell'immagine pura: qualche esperienza di poesia potrebbe suffragare la nostra affermazione. Ma la liquidazione dell'avanguardia procede, oggi, lentissima: mille difficoltà vietano la spartizione di una eredità così nefasta e così suggestiva. L'ultimo D'Annunzio ha tentato eroicamente il suo ritorno al romanticismo puro; ma la sua pretesa di risolvere la sua arte nella sua umanità è ostacolata dalle mille seduzioni del suo abito di eloquenza.

*Notturno* è il documento di questo viaggio d'anabasi. Anabasi al secolo di Leopardi.

***

Certe coincidenze non possono essere semplicemente fortuite. Al triste declinare dell'influenza di Croce nella nostra critica sta presso un vasto movimento di ritorno a Leopardi.

Non è il caso di vedere qui di quanta opacità sia fatto il tentativo Crociano di intendere la poesia del Leopardi: e potrebbe essere legittimo in quanto l'opera del Leopardi negli, nella sua struttura intellettuale, il presupposto di un momento puramente lirico dello spirito.

Leopardi non è un poeta che possa servire al Croce: il fatto stesso che egli viva come poeta è una minaccia per il postulato intuizionistico dell'arte.

E la giustificazione del Croce può servire ad una osservazione di carattere storico: l'estetica dell'antiromanticismo si conclude là dove il romanticismo piglia di nuovo coscienza di sè. Ma bisogna intendersi sul romanticismo leopardiano e quindi sull'antiromanticismo esauritosi nel Croce.

Il romanticismo leopardiano consiste nel superamento del puro oggettivismo naturalistico verso cui è orientato il nostro ottocento da Foscolo a Manzoni. Se dovessimo tenere al valore di orientamento di certi termini potremmo essere indotti a dichiarare che il classicismo, la contemplazione di una natura-legge, intesa o come *provvidenza*, o come *forza operosa*, designi il modo di realizzarsi del Foscolo e del Manzoni.

La struttura concettuale de « I Sepolcri » e dei « Promessi Sposi » è molto più vicina di quel che non sembri: il reale si presenta come termine di risoluzione della vita in una legge di cui gli uomini non sono che frammenti meccanici ed esemplificatori. Il classicismo del Manzoni si accentua là dove più traluce lo scheletro giansenista dell'opera, ma il bene inconscio delle cose che sono mosse da questo ineluttabile principio immanente del bene e del male. La stessa irrazionalità è al centro di tutte le creature manzoniane ed è opera vana tentarne un centro di luce come giustificazione, sia pure psicologica, del loro sviluppo.

La ragione per cui l'Innominato si converte è la stessa di quella per cui Don Rodrigo si danna.

Il determinismo giansenista gravita verso un determinismo naturalista; forse non per nulla il Manzoni visse, come visse, a Parigi.

La stessa legge di ferro segna il ritmo della creazione foscoliana; ma il Foscolo sa liberarsi, anche per un solo attimo, dalla *necessità* che egli postula per sentire nella creazione dell'arte se non la negazione almeno la mortificazione delle leggi della natura.

Il Foscolo è meno classicista del Manzoni.

Il Manzoni ha fatto coincidere la realtà dell'arte nella realtà di natura: il suo preteso *storicismo* non vuole essere che la adeguazione estrinseca dell'immagine con la cosa; il Foscolo sente che oltre alle leggi delle cose, oltre a questa forza travestitrice d'oblio, c'è una *illusione* d'eternità antifisica; il Leopardi, invece, nega la natura come male e supera questa illusione (l'arte come arte) in una realtà assoluta: la morte.

Ed è qui tutto il carattere costruttivo dell'arte leopardiana, nell'avere superato il momento del processo in cui l'arte si pone come arte, come *finzione* come *illusione*.

L'arte così intesa è già una negazione del suo essere reale; è illusione ed è sovratutto caduca.

Guardate al processo dantesco: la realtà di natura come realtà di male e di peso, una realtà che non può essere neppure trasfigurata dal divino soffio delle muse (l'inferno). Ma una realtà che sia di pura arte (canto, suono, scultura etc.) una realtà che ad essere creata ci vuole il soffio delle muse, ahimè! non è eterna (*il purgatorio*).

La vita è l'*antinatura* il regno che si muove antimeccanicamente, dove non c'è legge di gravitazione e di impenetrabilità, ma dove c'è solo realizzazione *tota simul* dell'essere (il paradiso).

La negazione dantesca dell'arte pura ubbidisce alla stessa esigenza cui obbedisce la negazione leopardiana.

La natura è il male, l'arte è una illusione, bisogna superare l'una e l'altra per vivere.

E la dialettica leopardiana sta proprio qui, dove è il centro della dialettica platonica e di quella dantesca; la vita nasce dalla morte. La morte è la realtà del vivere, l'*apparir del vero*.

Ma come tutte le dialettiche presuppongono un processo, anche quella leopardiana. La storia di Leopardi è la storia di questa conquista, la storia in cui egli va superando la natura come principio assoluto, per una assolutezza totale, vale a dire per un bene totale che è sovratutto la consapevolezza dell'eterno.

Il Leopardi che si è costruito fin oggi appartiene ai due momenti inferiori del processo; il Leopardi *idillico*, e il Leopardi *pessimista*.

Il Leopardi idillico dovrebbe realizzare un lirismo puro, un puro ma cieco amore per la natura; non è il Leopardi totale. (*Le operette morali* diventano così margini ed aspetti secondari della sua opera) è il Leopardi che sbocca di tanto in tanto in momenti di gioia estetica e fisica. Il Leopardi limitato e frammentario di certi quadretti e di certi tocchi, fatto, per lo più, di emistichi e di aggettivi; un Leopardi tranquillo e piacevole. Il Leopardi del gusto e della freschezza.

Indubbiamente a voler isolare questi momenti leopardiani, un Leopardi cosifattamente classicista è costruibile; ma è allo stesso tempo, facilmente soffocabile, chè l'opera sua, per un vigore interno di vita, non si lascia nè dimenticare nè distruggere.

Il Leopardi pessimista è quello che resta minaccioso sulle soglie del Leopardi idillico: ombra negatrice e disperata offusca gli sbocchi naturalistici del primo e li vela e li inghiotte nella sua esasperata e morbosa negazione.

Questi due momenti, entrambi astratti, dell'opera leopardiana cercano di neutralizzarsi a vicenda; il sensoriale idillico nega in sè ogni atto di consapevolezza, nel divino inconscio di una sensibilità pacata ed irriflessa; il pessimista puramente volitivo e riflesso intercetta ed assolve nella sua razionalità il primo. Poeta ed antipoeta si dibattono angosciosamente in un bisogno di farsi senza mai riuscire ad un momento di superiore concretezza. Entrambi monchi ed irrelativi sono facile appiglio a tutte le dubbiose teorie estetiche.

Il lirico puro, concluso nella brevità delle sue soste, evapora lasciando debolissima traccia di sè, piccola poeta sbagliato; il negatore loico si ferma alle soglie di un sistema impotente a crearlo.

I due Leopardi astratti si risolvono in due fallimenti: il primo frammentario ed esiguo rimane poeta in potenza che non si realizza mai; il secondo è il tentatore di una filosofia che non ha, per altro, nè il pregio della sistematicità, nè, tanto meno, quello dell'originalità.

Il primo raccoglie le briciole del banchetto foscoliano, il secondo è un lettore convinto ma non intelligente di Schopenhauer.

Ma se volessimo costruire entro schemi categorici tutta la poesia ed il pensiero dello nostra storia noi non faremmo se non la elencazione dell'impossibilità immanente a far della poesia pura, della filosofia pura etc.

Il metodo storico di contro al metodo estetico oggi può e deve avere ben altro significato. La critica estetica limitando fino alla negazione Leopardi non autorizza per nulla il tentativo concettualistico anzi intellettualistico di quelli che costruiscono un Leopardi puro pensatore.

Il valore storico di Leopardi, l'autorizzazione ad una critica storica, sta nella necessità di sentire processualmente il farsi dell'opera Leopardiana non solo nella sua totalità ma nell'utilizzazione dialettica dei suoi momenti, che, a sè, sarebbero come, abbiamo visto, negatori ed astratti. Il Leopardi idillico e quello pessimistico sono nient'altro che due designazioni di processo; il Leopardi reale nasce dal superamento (che non è negazione) di questi estremi.

C'è il caso però che il Leopardi dialettico sia inteso come un puro ideologo che tenti un problema e lo risolva in sede logica, non riuscendo così in un suo particolare stile, cioè in una sua tipica sensibilità lirica.

Ciò sarebbe possibile, ed importerebbe una radicale negazione del Leopardi, ove il suo aspetto idillico e pessimistico si presentassero come momenti fondamentali avulsi del suo realizzarsi.

Ma natura ed arte non sono in Leopardi due risoluzioni autonome dell'essere. L'ultima scaturisce dalla prima, senza, però, esaurirsi in questo suo particolare essere arte.

L'aspetto naturalistico dell'arte leopardiana è realizzato nei *Canti* come sussidio astrattamente lirico di un'opera più vasta e più complessa e stilisticamente più espressiva cioè delle *Operette morali*.

Il Leopardi *minore* dei *Canti* non è che un momento necessario del Leopardi *maggiore* delle *Operette*. Il primo prepara emotivamente il contenuto stilistico dell'altro.

Il legame intrinseco tra i *Canti* e le *Operette* è stato notato! ma non si è visto con sufficiente chiarezza la perentorietà stilistica di quest'ultima opera come momento risolutivo della liricità assoluta del Leopardi.

Ma tra il Leopardi prevalentemente idillico dei *Canti* e il Leopardi concreto delle *Operette*, c'è tutto un processo di chiarificazioni, e di antitesi che va via via autorizzando la risoluzione stilistica delle *Operette*. Questo processo è segnato, come ritmicità, dallo *Zibaldone*.

Cavare il Leopardi concreto dallo *Zibaldone* (ed anche ciò si è tentato) è un negarlo nella dialettica dei suoi estremi: è un costruirlo astrattamente e non un coglierlo laddove *volontariamente* si è fatto.

Il momento risolutivo della dialettica leopardiana è forse più nella immediatezza dei *Canti* che non nel sagace e diuturno pigliar coscienza dello *Zibaldone*.

Ma i *Canti* portano il peso di un lirismo che tende alla lirica senza però attingerla. Il sentimento non si è fatto ancora pensiero. Il particolare, malgrado graviti eroicamente verso l'universale, non sa attingerlo. L'*infinito* stesso in cui si pone il problema del superamento della natura in una realtà d'arte, cioè in una realtà puramente metafisica non raggiunge se non il *sentimento dell'infinito, un dolce naufragare*, ma non ha attinto una consapevolezza lirica e dialettica dell'infinito, come risoluzione di vita. Talchè quello che egli chiama il *pensiero dominante* non è che un *sentimento dominante*. E del sentimento ha gli aspetti particolaristici e sensibili.

Il senso della morte è ancora senso; si risolve in una approssimazione sentimentale, tutta individualistica e fisica. Egli non intende la morte se non in questo non averne il terrore che gli altri uomini hanno.

> E se periglio appar, con un sorriso
> le sue minacce a contemplar m'affiso.

La morte è semplicemente *dolce*, semplicemente *lenitrice*. Essa può essere, tuttalpiù una liberazione, una negazione del sentimento. E una negazione non è ancora una affermazione. Si presenta come cessazione del dolore, come liberazione della natura, sempre come un male che è da preferirsi ad un male peggiore.

In questo campo puramente sentimentale dei *Canti* pure affiorano qua e là i motivi della risoluzione dialettica della morte.

La liberazione della morte letteraria: il *passo lacrimoso e duro*, lo *scuro Tartaro*, che pure si presenta quasi gioiosamente nella gioia di una pugna, avviene con rapidità inusitata, chè in quasi tutti i poeti il travaglio di individuarsi entro l'opprimente materia grezza delle forme letterarie precedenti, è sempre meno rapido di quel che non sia avvenuto al Leopardi.

Ma il Leopardi della *Canzone all'Italia*, contemporaneamente o quasi, allorchè preme entro schemi letterari la sua miracolosa affinità al tormento dantesco, si pone già l'oscuro problema della risoluzione:

> perchè nascer ne desti o perchè prima
> non ne desti morire
> acerbo fato?

Evidentemente dalla morte letteraria, alla morte sentimentale a questo principio difettivo, se pur necessario di un puro stato sentimentale, il passo non è così breve come sembra.

La morte-liberazione è un problema non risoluto, ma posto. Porlo è già in certo senso risolverlo.

Ma i *Canti* non risolveranno il problema della morte come problema di una conquista definitiva, non più principio difettivo ma principio effettivo.

Anche quando egli senta di storicizzarsi in un'altra affinità spirituale e quindi in certo senso antiletteraria, laddove ritrovi nella tragedia del Tasso un principio di *catarsi* che sente di poter far suo:

> morte domanda
> chi nostro mal conobbe, e non ghirlanda.

L'arte non risolve neppure effimeramente il problema della felicità: in quanto si neghi la felicità possibile, la morte sarà solo principio di dimostrazione per assurdo dell'eternità inconscia del dolore.

Come si vede siamo ben lontani dalla risoluzione della morte in un principio effettivo di vita: il processo di razionalizzazione della morte e quindi la conquista di una originalità spirituale che si fa stile e quindi comunicatività totale avviene nelle *Operette morali*.

Il problema delle *Operette* è un problema essenzialmente trascendente: la natura irrazionale non si nega, si subordina ad un superiore ordine di ragione.

La tremenda domanda che Gutierrez fa a Colombo non può risolversi che in una affermazione recisa: « Tu, in sostanza, hai posto la tua vita, e quella dei tuoi compagni, in sul fondamento di una semplice opinione speculativa ».

PIETRO MIGNOSI.

# RICCARDO BACCHELLI

> " J' ai été homme d' esprit depuis l' hiver de 1826, auparavant je me taisais par paresse „
> Stendhal: Vie de H. Brulard.

I.

Se, come usava nei vecchi lunari, per ogni poeta d'un certo rispetto si dovesse scegliere il mese dell'anno che gli si adatta, credo che per Bacchelli si pensasse al giugno, mese dei caldi fieni e delle rose già cadute. In giugno pare il verde della vigna, ancora d'acerba età, farsi quasi grigio al sole, le strade provinciali cominciano a imbiancarsi per la polvere; sotto qualche viale, o all'attesa di un tram nell'angolo più consueto della città il profumo notturno dei tigli giunge recando col vento una lucciola incerta; onde vien fatto di pensare che la giovinezza non abbia, fra tanti, giorni più opportuni di codesti per sentirsi in tempo a vivere. C'è nella poesia di Bacchelli ricordo e senso della trasognata e torbida natura del principio d'estate, e il presagio di averla ben presto abbandonata che gli farebbe dire, con Baudelaire: « Adieu, vive clarté de nos étés trop courts ». E le metafisiche stanchezze di cui si fa cenno nei suoi *Poemi Lirici* dubito che sian un poco quelle dei primi caldi, che illanguidiscono il corpo. Era fin d'allora, nè adolescente nè adulto, il suo vorace istinto di definire il mondo, il suo fisico e materiale modo di penetrar nelle cose, la sua salute espansiva che gli dava il senso del possesso, e lo metteva, per tanta naturale prosperità, in uno stato di attesa contemplativa. Le persone e le ore di tale contemplazione non potevano che realizzarsi letterariamente nel tema e nelle forme di un lento, pateтico se pure contrastato e ragionativo idillio. Perchè non sarebbe idillico e sovrannaturale il tono dei dialoghi platonici? Applicata a temi narrativi, come nel « Lodovico Clò », o a temi moralistici e di riflessione storica come nelle « Memorie » o altrove, la sua natural vena di scrittore si placa e riposa volentieri nel rotto e filato andamento dell'idillio che è sempre un poco favoleggiante e meraviglioso. Esiodo ed Aminta sarebbero i benigni patroni di codesta poesia. Dove la sua grazia figurativa tende a conchiudersi più patetica con l'ornata sentenza di un proverbio, par ritrovare l'incanto modesto e famigliare, e per questo più affettuoso, di quelle vecchie allegorie delle stagioni in cui anonimi pittori mettevan il fiore della loro paesana sensibilità. In Bacchelli è riconoscibile l'Emilia, questa antica e fertile regione italiana dove nascita, memorie troppe e affetti ci tengono legati. Non diversamente l'esperto agricoltore ritrova nel colore del grano o nella limpidezza del vino, le qualità native che li fanno propri delle nostre parti. Uscito per « le strade rettilinee del Bolognese » gli occhi e la fantasia gli son restati a quel sole, a quella bianca polvere, a quel verde scuro delle collinette verso la Romagna, alla freschezza immemore delle acque del Reno. E' la civile ed operosa Emilia, che nei giorni di mercato sulle piazze acciottolate affluisce intorno ai portici e alle basi delle rozze torri, e fa sentire la voce della sua tranquilla ricchezza agreste. Indugi e raffinatezze che chiamerei dialettali, se mi s'intende, sono per l'appunto nella sua studiata lingua il segno delle radici ch'egli ha in questa terra. Il Pascoli più avveduto, quello di disegno più sobrio, in taluni quadretti e paesaggi dell'« Ultima passeggiata » vuol partecipare, pure con mezzi confusi e naturalmente enfatici, a questa eredità emiliana e tradizionale, dalla quale Bacchelli, per conto suo, ha già cavato il miglior frutto che era lecito cavarne. Dove passa, il suo temperamento gli suggerisce di portar via con sè qualcosa che io chiamerei l'anima del paesaggio, insieme con i più impercettibili dettagli realistici che si capisce come li tenga in serbo, non usandoli. Quello che fa la sua maniera, è la decisione che mette in quest'atto. Sapessi ripresentarmi alla memoria certe passeggiate domenicali per i dintorni di Bologna e altre per le strade più vecchie della città, e cercar di immaginarmi la sua vista in apparenza svagata e distratta sfiorare quella realtà che sapeva, in cuor suo, di poter maggiormente definire!

II.

Per alcuni anni, e precisamente negli ultimi della guerra e dopo, fin verso il 1920, lo stile di Bacchelli tende a rinchiudersi in sè, come fa il

verde guscio della noce intorno al gheriglio. Dava infatti il senso di una vegetale durezza. Erano le «Memorie del tempo presente», segno della sua scontrosa giovinezza, che sentendosi crudamente giudicata in cospetto di Dio e del Diavolo se la cavava dalle strette di una questione teologica con delle sottigliezze di stile e di lingua. O malinconico e maliziosissimo amore di queste asciutte pagine dove l'anima è in fondo quella di colui che è contento del proprio male! Da ogni parte son mucchietti di cenere che par spenta, ma non è fredda, e che l'uomo aduna con un gesto di melodiosa stanchezza. (Parlo di quelle parti anticipate dalla «Voce» di De Robertis). Sensi che toccati rispondono con una voce senza speranza. La pagina sa di arso, di bruciato. In caso, sarebbero vedute di foreste carbonizzate. Metaforicamente intendo, ma che tristi paesi! E', per dirla in poche parole, il diario della sua stagione all'inferno: «Avrò come sempre ho avuto, impazienze e sopori in amore, trasporti e sussulti, viaggi fatali, torno a tacere quanto posso; io non sono più qui; ecc.». Lo stile più che melodioso non saprei come chiamarlo, e io ho sentito esprimersi melodiose e fluenti le ore di una morte. Lo avverto svolgersi e prender spazio nell'anima con i suoni vuoti e metallici di una musica ascoltata, un pomeriggio d'estate, stando dentro una camera dove l'ombra verde metteva un senso di mobile lontananza. A queste prime *memorie* seguirono altre che il lettore troverà nella «Ronda» romana, nelle quali vedrà che ad un riaccostamento più franco colla realtà naturale anche la scrittura riprende per così dire il bel colore della vita. Vi si discorre ancora di paesi e dell'Italia, con la particolare nostalgia del soldato, che va tutta in dettagli e minuzie di ricordi. E' lo stesso sentimento che dà motivo alla drammatica scontentezza di «Spartaco», dove par vero che le scene e i paesaggi si fanno scenario e dialogo. Del resto, dall'idillio non fiorisce un dialogo? L'Aminta del Tasso, che ho citato più sopra, non a caso mi sarà venuta sotto la penna. In Spartaco, è chiaramente la nostalgia di un uomo di altri paesi per la nostra terra, che dalle Alpi ripensa alla pianura Padana, all'Etruria, e di qui alla estrema Calabria, seminata di castelli sul mare, ai polverosi deserti della Sicilia dove ci ricorda Verga che fiorisce la ginestra. Non diversa è la malinconia del principe Amleto, disperato della vita ma desideroso di ritrovare in un lungo viaggio i luoghi del mezzogiorno.

III.

Bacchelli ha usato giustamente del suo privilegio di poeta, riscrivendo il suo Amleto, e facendo in modo che lo rileggessimo dopo parecchi anni dal primo. Sono opere che sforzano l'immaginazione, la occupano, e impediscono alla memoria di spiegar la bellezza di esse, le quali continuano a tenerla nel dominio della cieca meraviglia. Il loro rapporto con i mezzi normali del nostro gusto critico son troppo inconsueti. Chi di noi, a quindici anni, avrebbe potuto dire perchè tanto ci piacessero le avventure dell'hidalgo Don Chisiotte o l'incanto della Santa Cecilia di Raffaello? Certo ci piacevano, ci rapivano in mute meraviglie, e ora possiamo spiegare perchè. Di Bacchelli non si potrà mai chiarire abbastanza quanto egli sia uno scrittore fantastico. La sua più naturale inclinazione par quella di chi si abbandona alla forza fluente della propria fantasia e che di suo non può far altro che regolarne il corso, rallentarlo appena, e concedergli di allungarsi e di riposare calmamente in larghi spazi. Forse per questo è maggiormente giusta l'immagine fluviale che di lui ha fatto Vincenzo Cardarelli. La piena della sua fantasia lo porta allo scrivere con una urgenza che è tanto più invincibile quanto più giunge di lontano. Sotto la sua penna affluiscono le immagini e rombano di vita, con un calore estivo, come quando vediamo fervere il lento e assiduo volo delle api intorno ai fiori del prato. E nel sentimento di questo pieno e infrenabile maturarsi, è un poco il gesto della sua malinconia, e nell'attimo che lo regge e governa l'atto e l'avvento del suo stile. Uno stile cui bastano solo le rive della favola del mito per riuscire veramente perfetto e intonato. Stanno a dimostrarlo, la favola di Amleto; quella di Spartaco con la narrazione dei costumi e della religione della defunta Etruria fatta dal sacerdote Aronte; e la tempestosa vicenda familiare di Andromaca; il mito dei mostri di mare nati dalle Cosmogonie, e tutta l'ironica e satirica epopea del tonno, di festosa memoria, a trovare il clima temperato della quale, forse, Bacchelli pensò fin da quando stendeva il commento della «Batrocomiomachia» leopardiana. Ma perchè non ricorderemo il «Diavolo e le Pentole», scritto in un estate e un autunno di burrascosi avvenimenti politici? Farsa aristofanesca, dialoghetti alla maniera di Luciano, l'autore ci conduceva per mano attraverso un festival di meraviglie, a udir l'arguto diavolo faustiano, a sentir la storia di un re negro, e Ravenna abbandonata dal mare, e Deucalione e Pirra tessere in versi la tela di un idillio classico. Io voglio tornare colla memoria a quella primavera dell'ultimo anno di guerra, quando andavo a trovar Bacchelli, ed egli, così per provarsi a scrivere un dramma, stava lavorando alle prime scene dell'Amleto. Nella sua rossa casa, dove le finestre delle belle camere guardavano in un giardino bolognese, si mostrava contento dell'idea di poter svolgere su d'un tema, così indovinato da parer personale, i suoi motivi lirici. Mi par di sentire la sua voce mentre ripeteva gli ammonimenti del vecchio Polonio alla figlia, e la musicale stanchezza dei monologhi di Amleto, di quel caratteristico modo di parlar da solo ad alta voce, o colla propria coscienza, che pure essendo di Shakespeare non è meno della natura moraleggiante e sofistica di Bacchelli. I motivi, direi anzi, sono risvegliati instancabilmente dall'intima coscienza e il linguaggio che li esprime ha le asprezze, i trasalimenti e gli urti per cui il sangue umano diventa memoria ed anima. La vita d'Amleto! Noi crediamo sempre di conoscerla, e invece non la conosciamo a fondo. Grava su queste pagine, un triste fiato di carne mortale, e quando vi si parla di morte è con un accento di stupefatta realtà. Anche la noia vi ha la sua buona parte, e il languore di un corpo che s'intorbida nella salute fisica quanto deperisce quella del cuore, onde gli par d'invecchiare e che ogni ora sia veramente trascorsa senza rimedio: «Il mio peccato, se mai, è che per me ciò che passa non passa abbastanza in fretta». Oh questo principe danese che ha letto Nietzsche e Rimbaud! Sono dialoghi dove le parole hanno la lucidezza delle parole dette in sogno, alle quali non la vita, ma quell'immagine della morte che è il sonno, dà un timbro inimitabile. Dimostrare il significato della figura d'Amleto è compito d'altra critica, la mia è professione più modesta. Mi basta ricordare alcune sue stanche movenze ispirate ad un sinistro garbo. La sua voce è fatta solo di echi improvvisi, come ci accade di udir ritornare, in aperta valle, un richiamo lanciato per la campagna. E' un'arte, è tutto un sistema di echi sconcertanti, che posson riuscir fino angosciosi. I suoi occhi vedono fisse immagini ed epoche, guardano con una immane pazienza orientale, o nordica, che è lo stesso. Oh incredibile lentezza! La sua luce è riflesso, è il guscio vuoto che la luce vitale ha già abbandonato. La nostra umana discrezione non ci consente di dire in che ora, di qual giorno avremmo il senso d'esserne stati gli inconsapevoli testimoni. Ma quando fu? Chi avrà la memoria tanto ferma da fissare una data? Certo, o amico Bacchelli, è stato nei tempi della cara gioventù, ed è quindi perdonabile se ci illudiamo di aver partecipato a qualche confidenza di quel freddo personaggio, che è Amleto!

*28 Giugno 1925.* GIUSEPPE RAIMONDI.

# Elogio delle formule.

## (Studio su TILGHER e F. M. MARTINI)

La maggior parte dei critici — e qui parleremo dei critici teatrali, ma, in fondo, il problema s'impone a ogni sorta di critici — è, in principio, eclettica.

Ogni critico, secondo il suo carattere alle volte maligno e alle volte benigno, dispensa biasimi e lodi, che non si sa bene da che cosa siano regolati; perchè secondo la convenienza del momento, il critico si riferisce a qualche principio generale in cui è sottinteso che tutti s'accorderebbero, oppure a quei principi che l'autore si sarebbe imposto e non ha poi saputo mantenere.

Il pubblico, il quale, di questa critica apprezza la malleabilità e, talora, il buon gusto, non s'è ancora accorto che essa manca assolutamente, in compenso, di responsabilità; e che anche per questo, e per la segretezza e il lappolare continuo di principi, che nessuno può controllare, essa non riesce a far quella sistemazione dei valori sopra una scala unica, che mi sembrerebbe la sua grande funzione.

Per questo, quando ho visto, prima con un critico come Tilgher e ora con un critico come Fausto Maria Martini, tentare una pubblica dichiarazione di principi, per spiegare, imprigionandosi dentro alla loro formula di partito preso, che cosa intendono per teatro, invece di indignarmi di questa rinunzia, mi sono molto rallegrato, perchè in essa vedo l'unica regolare e pacata chiarificazione della critica moderna.

«Giudicare è inquadrare nella storia, è collocare a suo posto nel movimento generale dello spirito», scriveva, ancora negli «Studi sul Teatro contemporaneo» Adriano Tilgher. Ma per inquadrare bisogna che il critico abbia un suo mondo, in cui ogni nuovo elemento possa trovar sistemazione.

«Caselle» dice con spregio il pubblico. Appunto. Non importa che il mondo sia limitato, basta che sia coerente e armonioso. Ne abbiamo qui dinanzi due, che si oppongono: quello di Tilgher (La Scena e la Vita, Roma, Libreria di Scienze e lettere, 1925) e quello di Martini (Cronache Teatrali, Barbèra Editore, Firenze). In ognuno di essi, studiando come via via i principi sono stati messi in pratica, potremo trovar qualche inesattezza; gli stessi principi appariranno discutibili; ma dovremo ammettere che ci troviamo dinnanzi a un mondo, in cui ogni dramma può trovare posto e proporzione. La critica così rientra nelle leggi dell'armonia, che dovrebbero sempre governarla.

***

La formula di Tilgher è stata largamente esposta, come tutti ricordano, in quegli «Studi sul Teatro Contemporaneo» che sollevarono tanto rumore. In verità, egli è stato il primo a piantare nel mezzo di uno spalancato e facile eclettismo, quella sua chiusa, arcigna e nuova maniera di giudicare il teatro, che è poi «la formula».

La formula fu molto discussa; anche perchè, per quella sua prepotente aria paradossale, e per certe oscurità di concetto, era facilmente discutibile. Tilgher diceva: Arte = Originalità; Originalità = attualità — Quindi, logicamente, Arte = attualità.

Ma che cosa fosse questa «attualità» non era ben chiaro, perchè alle volte essa si avvicinava all'universale e alle volte al contingente. In questo secondo volume troviamo, a proposito di De Curel, un'osservazione che riattaccherebbe l'attualità piuttosto all'universale che al contingente.

«Per esser troppo del suo tempo, non nel senso profondo in cui l'arte è sempre voce del tempo, ma nel senso di legarsi troppo alla forma che problemi di vita contemporanea hanno assunto in altri domini di conoscenza, De Curel rischia di non essere l'uomo di domani».

Se dunque Tilgher per attuale intende quello che è moderato, ossia vivo e eterno, quando parla dei problemi della verità e della finzione, che avrebbero rinnovato le nostre scene, più che un imperativo categorico all'artista, egli fa una constatazione. Perchè non potrebbe esporsi al rischio di sostenere che è vivo, moderno e eterno soltanto il problema della realtà e della finzione.

Ma quel che egli esige dalla nostra arte, si vede più chiaramente quando, ancora negli «Studi sul Teatro Contemporaneo», Tilgher si estende sui doveri del critico moderno. «Avere un'idea chiara del problema dei tempi nostri; di quella determinata ansia di creazione di un nuovo mondo che è il tempo nostro e gli conferisce un'impronta inconfondibile, è condizione necessaria, presupposto indispensabile per fare della critica sul serio, per riconoscere il *capolavoro* se domani si presenterà».

In un certo senso, la vita moderna gli sembra necessaria come una forma fissa, in cui far calare una materia universale.

La formula dunque c'è; e in questo nuovo libro, più che nell'altro, tutto fatto di grossi pezzi dimostrativi, si può veder come è messa in pratica. La critica, che ne deriva, è necessariamente una critica filosofica. E' questa una prima limitazione. Ma nonostante le obbiezioni che le sono state mosse da molte parti, io credo che una critica di tale natura, possa anche rientrare, per vie traverse, nel campo della critica suggestiva.

Osservate, per esempio questa definizione di Lenosmand:

«Ad H. R. Lenosmand l'uomo appare qualcosa che non in sè, ma fuori di sè ha il principio del suo essere e del suo divenire; per parlare in linguaggio bergsoniano, egli non già vive ed agisce, ma è vissuto ed agito dalle forze fisiche, dalla natura che è fuori di lui».

Lo stesso si può dire per questa sintesi dell'unanimismo di Jules Romains:

«In aritmetica, due metà fanno un'unità. In trattoria, secondo un'osservazione fatta or è molti anni da un personaggio della *Vie de Bohéme* e della quale chiunque siasi trovato a corto di quattrini ha avuto modo di constatare per conto suo l'esattezza, due mezze porzioni fanno più di una porzione intera. Generalizzate, come fa Edgardo Poe nella novella «La lettera rubata», ponete che nella realtà concreta della vita due metà fanno più di un'unità, ed avrete il principio dell'Unanimismo». Che la critica filosofica abbia degli inconvenienti è indubbio. Tra l'altro, essa non si sfama appieno che di idee universali; e però alle volte, anche nella critica di Tilgher, dobbiamo notar degli ingrandimenti un po' appiccicati; perchè in verità non c'è dramma borghese in cui non si possa ritrovare un problema del Male contro il Bene, del Passato contro il Presente, moltiplicando, come fanno i geometri con uno strumento semplicissimo, le povere e umili situazioni create da un cattivo contro un buono, o da un padre contro un figlio. Ma questo inconveniente è sempre da preferirsi a quello opposto.

D'altra parte, la critica filosofica, che s'esercita sui concetti, stenta per la sua stessa natura a rendersi conto della realizzazione, che rientra nel campo della pura sensibilità. E Tilgher, che di questa non manca, si trova per così dire impacciato dalla architettura di giudizi in tema universale, che ha costruito intorno ad ogni scrittore.

Così, anche quando vorrebbe scendere a un esame più ardente non gli riesce, come non riuscirebbe a uno scultore, che da due ore s'accanisce sopra un grosso blocco di marmo, di infilar un'ago. Deve perciò venire a delle transazioni curiose con la filosofia; e rassegnarsi a notare, di tutte le forme in cui la realizzazione si esprime, quelle più schematiche, che non si staccano troppo dall'aria universale, in cui tutto il saggio è immerso. Per scegliersi un'esempio tipico della critica Tilgheriana, quando s'applica alla realizzazione, citerò un passo del saggio sul «Cigno» di Francesco Molnar: «Il difetto della commedia... è in ciò: che non è il cigno che, sceso a terra, e diventato oca, se la sbriga da sè a ricuperar la testa che aveva perduta; la soluzione viene dal di fuori, da un personaggio che interviene come *deus ex machina* a sciogliere il nodo strettosi fra Alessandra e il professore».

A questo punto, che Tilgher coglie sempre con giustezza, la sua critica filosofica è molto sensibile. Potrete infatti ritrovare la stessa osservazione altrove: ad esempio, nel saggio sul «Pecheur d'ombres».

E si capisce. Nel caso presente, la rigidità della forma critica, benchè annulli certi arabeschi critici da orafo, li rende, tra le mani di Tilgher, preziosa. Ma in un altro caso invece, il caso unico del Tombeau su l'Arc de Triomphe, di Raynal, mi pare che rischi di scombuiare.

La tesi di Tilgher, a proposito di quest'opera, vi pare, sulle prime, bizzarra, ma attraente Egli vuol dimostrare che gli appunti mossi contro quell'opera dalla critica francese, varrebbero se l'Opera fosse un dramma, ma non hanno peso, perchè è una tragedia. Ora se voi considerate attentamente le due parti del saggio, prima quella intorno al *dramma* e poi quella intorno alla *tragedia*, v'accorgerete che nella prima si tratta della realizzazione, e nella seconda invece, si parla dell'enunciazione della idea drammatica. Il salvataggio della tragedia riesce, perchè Tilgher, abbandonando l'esame critico, della realizzazione, passa allo sviluppo filosofico del tema, senza rendersi conto, che dovrebbe poi mettersi a studiare come è stato, anche in forma di tragedia, tradotto.

Ma nonostante questi inpacci, che gli mette il suo sistema di critica, Tilgher ogni tanto, riesce durante una scappata, a mostrare come saprebbe giudicar, con la pura sensibilità. Nella «Scena e la Vita» abbiamo due esempi magnifici di esame della forma. Quello su Bataille (nota a pag. 11, lo studio della «tavolozza» del drammaturgo), e specialmente quello su Cecof, che è forse il più profondo del libro.

«Naufraghi in porto, come un piroscafo abbandonato di cui l'acqua lentamente riempia la stiva».

Così sono dipinti i protagonisti di questo grande tragico russo — e a me pare che non si potesse trovare una metafora più solenne e definitiva.

***

La formula Martini invece è una formula, che esige più sensibilità che dottrina e per questo è più larga, ma anche più vaga, più ansiosa, più curiosa e tremolante, e in un certo senso, non ancora chiaramente compita come quella di Tilgher.

Tutti i lettori di questo delicatissimo critico sanno che per lui il vero teatro è poesia; e questo pensiero ritorna, come deve essere, in ogni articolo, in cui si esamini un'opera che può rientrar per qualche verso nel campo dell'arte. Che cosa sia questa poesia Martini non ha tentato di spiegarlo in un libro fondamentale, come ha fatto Tilgher; l'ha detto un po' di qua un po' di là, non senza un certo ondeggiare fra due o tre concetti, o quasi direi sentimenti maggiori, ma sempre con un grande equilibrio, una lodevole diffidenza delle apparenze, e una profonda onestà.

Poi che abbiamo dinanzi tutti i saggi dell'anno, possiamo, come il can da pastore, riunire le varie briciole di questo concetto di poesia, disperse attraverso il libro come le pecore di un gregge pascente in un grande prato.

***

In fondo all'articolo su «La leggenda di Liliom» Martini, in un momento di gioia, grida, più che non constati che «il teatro più alto e più puro è sempre e solo quello che deriva la sua più fervida vita dalla poesia delle cose e dalla interpretazione lirica della realtà».

Questa affermazione, la più categorica forse del libro è composta di due parti: «poesia delle cose» e «interpretazione lirica della realtà». La «poesia delle cose» rimane un po' oscura; è una di quelle formule che non riescono vuote di senso, che anzi vi lasciano dentro delle frange di sentimenti; ma che, a batterci sopra, non risuonano.

Quella «interpretazione lirica» che altrove è chiamata «trasposizione lirica», è più chiara.

In un altro passo dell'articolo su «la Leggenda di Liliom» questo concetto è ribadito e amplificato:

«Nulla che valga a ridarvi l'intima forza del dramma, la poesia della leggenda, quel tanto cioè di vita poetica che il Molnar ha aggiunto alla modestissima realtà da lui presa a pretesto e per cui quell'umile serva che si innamora del banditore della giostra diventa il *tipo* di tutte le povere creature perdutamente prese di un uomo indegno di loro e assume a poco a poco un valore universale di umanità, evidente e incancellabile».

La poesia, secondo questo passo, sarebbe dunque un'atmosfera di universale che brilla intorno ai tipi vigorosamente creati. In questa regione astrale, le formule dei due critici si incontrano; ma secondo l'uno ci si arriva a traverso il crogiuolo dei problemi moderni, e secondo l'altro mediante un afflato lirico, che sia come la luce del crepuscolo sulle vetrate di una strada esposta ad occidente.

Nell'articolo sul «Tenacity» noi vediamo come questo bisogno di liricizzazione faccia sì, che l'autore gusti soprattutto quelle opere per così dire di piccola complessione fisica; intorno a cui sia possibile diffondere un alone spirituale.

Per poter «suggerire» qualche cosa, per potersi espandere a poco a poco, bisogna che il nucleo del dramma abbia una gracile apparenza, e sia come quegli uomini, che con un corpo privo di prestigio, piacciono a poco a poco per la luce interna di cui sanno abbellirlo.

«Far qualche cosa con niente» l'ideale drammatico che Racine si propone nella sua mirabile prefazione al *Titus et Bérénice*, è appunto ricordato da Martini in questo articolo.

«Autentico teatro di poesia, — aggiunge il critico — questo nel quale l'artista muove dal più povero realismo e vi indugia dalla prima all'ultima scena, ma, grazie alla sua sensibilità estremamente fine e grazie soprattutto alla misteriosa efficacia del suo lirismo, suscita intorno al più minuto dettaglio di verità che egli sfiora, una sorta di ampliamento poetico che subito si compone — da sè e quasi assente il commediografo — in una precisa unità di visione e di significato».

La poesia sarebbe dunque più precisamente la cristallizzazione (per parlare alla Stendhal) che si fa intorno a un nucleo povero. Altre volte, ma davanti a tutti questi esempi l'eccezione non ha troppa importanza, la poesia può trarsi dall'«indagine ansiosa, paziente, minuta dell'anima umana di fronte al mistero dell'amore». (Dall'articolo su «Amare» di Geraldy), e quindi farebbe rientrare nella formula di Martini qualsiasi dramma psicologico.

In ogni caso — e questo è importante da stabilirsi — la poesia non ha niente a che fare con la lirica declamatoria, anche se espressa in veri e propri endecasillabi.

«Eloquenza e teatralità, scrive Martini a proposito dell'«Aquila del Vespro», sono i caratteri essenziali di questa tragedia, e chi mi legge non ignora quanto poco il mio spirito sia sensibile a queste due lussuriose virtù».

***

I lettori avranno già osservato che nella prima parte dell'articolo io mi sono limitato a riassumere una formula già esposta e a veder come fosse adoperata, nella seconda a trovar dei contorni alla formula stessa. E queste mie due posizioni di fronte al problema sono, di per sè stesse, una manifestazione critica.

Non posso, a questo punto, non accennare agli effetti psicologici che hanno, sui due critici, le loro formule. Perchè Tilgher, una volta che ha trovato il nucleo concettuale del dramma, e l'ha messo a posto nel gran registro del tempo, fatte alcune osservazioni sulla tecnica, si trova pago. Non si sente mai, nella sua critica, un senso di

rammarico. E si capisce: egli si è proposto un fine preciso e, in certo senso, risolvibile perfettamente. Di fronte a un dramma egli si trova come di fronte a un'ostrica; e quando ne ha cavata la polpa, può contemplare con soddisfazione di buon gustaio una conchiglia pulita.

Mentre Martini, che dalla sua formula è portato a esaminar molto più la realizzazione, che il tema, si trova sempre in uno stato d'animo di angosciosa insoddisfazione. Per quanto si consumi a ridarci quel nebbioso e soavissimo senso di gioia che ci riempie dinnanzi a un dramma poetico, egli non può naturalmente appagarsi mai; perchè la poesia è appunto nella realizzazione di un'opera quella parte misteriosa e intangibile, che si disfa soltanto a essere esaminata e riprodotta in altre parole. Gli stessi pezzi, staccati dall'opera, si impoveriscono, si alternano; e il lavoro del critico è come quello di un uomo, che volesse trasportar con un secchio il colore azzurro del mare.

***

Ormai il pubblico conosce gli ideali drammatici di Tilgher e di Martini; e, a lume di naso, può immaginarsi che cosa piacerà all'uno e all'altro. Se tutti i critici avessero la loro formula, le stroncature e le lodi troverebbero, in quella sistemazione, un peso doppio. E per quanto oggi non si possa più rinunciare a un certo benevolo eclettismo, non stupirà che un Molnàr piaccia più profondamente a Martini che a Tilgher, e un Pirandello a Tilgher che a Maritni; per quanto le stesse opere possano piacere ai due critici per ragioni diverse — il che dimostra, che per essere regolata da qualche legge, la critica non diverrebbe nè insensibile, nè settaria.

Leo Ferrero.

# FUCHS

I.

Riteatralizzare il teatro: è il motto di Georg Fuchs, che ha scritto su questo tema un libro in cui è questione del pubblico, del dramma, dell'attore e della messinscena.

L'autore assumendo che le scene moderne sono le stesse che che convenivano alla cultura del XVI, XVII e XVIII secolo, confida nei tempi nuovi per una grande rivoluzione del teatro.

L'abbandono dei modi antichi, volti alla imitazione delle feste di corte e alla gara con la natura, è ormai imposto dalla creazione di una scenografia semplice.

Wagner stesso, il quale per le sue opere pensò a Böeklin, meritò il giudizio che questi espresse di lui: non intendere nullà di pittura.

*Böeklin, infatti, come tutti i pittori veramente artisti, stimava insensato pretendere una impressione giusta con una illuminazione falsa, e false prospettive. In uno scenario simile, l'attore paragonato alle montagne, agli alberi, alle cose che lo circondano, dovrebbe figurare come un punto. La ribalta, poi, rischiara ogni cosa d'un tono crudo e uniforme, e i dettagli che sulla tela dovrebbero apparire a trenta o a cinquanta metri sono percorsi dalla luce come se lo spettatore li vedesse ad un metro. E' tutto qua il naturalismo e la cura della verita « reale »?*

*Questo naturalismo che ha reso il pubblico più esigente in quanto al « naturale » è riuscito solo a complicare le combinazioni sceniche, senza pervenire mai all'effetto desiderato; pur indicandosi, involontariamente, la necessità di una riforma sostanziale della scena « stereoscopica ».*

Il carattere maggiore della nostra epoca è un realismo smaccato confuso alle gale dei tempi cortigianeschi.

*La scuola di Meiningen aveva esposto un metodo che concedeva alla borghesia regnante di considerare il dramma come la copia della realtà, storica o attuale. Vi sono ragioni per chiamare naturalista la realtà moderna e altrettante per la verità storica; è lo stesso copiare una chiesa romana o un salone moderno, un ornamento regale o un camiciotto da meccanico. Il naturalismo moderno tuttavia si tiene alla realtà moderna.*

II.

Impossibilità di vivere l'opera d'arte della scena moderna: donde, il bisogno di una nuova concezione del teatro.

L'unità, cui tendono le ricerche attuali, esisteva al tempo di Skakespeare e nei vecchi teatri italiani e francesi, dove un pubblico scelto era ammesso accanto ai comici; e anche oggi gli attori giapponesi, talvolta, passano direttamente dalla sala alla scena.

Perchè dramma esista possono abolirsi le parole e gli scenari, bastando il moto ritmico del corpo; però il dramma dal concorso delle altre arti è fatto più dovizioso.

*Presso i greci si dava un'importanza particolare all'arte della ginnastica ch'era un tramite fra le arti plastiche e la poesia.*

*« Non è concesso immaginare l'arte greca senza la ginnastica greca, dice Furterangler. L'arte plastica e il dramma, senza la ginnastica e la danza, erano cose imperfette e limitate ». Converrebbe fornire egualmente il popolo di una conoscenza della musica e della ginnastica.*

Platone, infatti, stimava essere, questa, sorella della musica e i greci ammiravano compiutamente solo il pentaeta, l'uomo delle cinque gare.

*L'arte greca disvela a qual grado di perfezione possa pervenire un popolo con lo studio di queste arti. E', dunque, per noi questione di far germinare dal connubio del dramma e delle arti un'arte nuova: quella della scena, in cui gli elementi restino fedeli alle proprie leggi organiche senza ostacolarsi a vicenda.*

Il teatro prossimo sarà dunque, posto sotto la guardia della cultura moderna, rinnovando le vecchie concezioni per cui gli antichi eran tratti a risolvere i problemi della scena secondo le norme proprie della loro civiltà.

Noi terremo, com'è giusto, altro modo.

*La nostra generazione si desta da lungo sopore; lo slancio brusco della civiltà del macchinismo ha demolito le antiche, solidamente costrutte. Il vigore delle razze si è disperso nei grandi concorsi d'uomini divelti dal suolo della patria: gli antichi vincoli si sono infranti senza che nuovi se ne siano stabiliti. Divenuta intollerabile la specie di questa vita senza forme, si è data presto una maschera a siffatta bruttezza, stando, com'è usanza dei villani rimpannucciati all'imitazione di quegli aspetti del passato fra i quali era tramontata la miglior parte delle vecchie civiltà. Ma accanto a questa epoca di princisbecco è per affermarsi una società nuova, di uomini della nuova generazione troppo saldi per lasciarsi travolgere e sminuzzare dai congegni livellatori del secolo delle macchine. Tutti quelli che partecipano a questo movimento costituiscono la società nuova che si sente in dissidio sostanziale con il « gran pubblico » e la sua pseudo civiltà di pidocchi riuniti.*

A questa società è commessa la fondazione del teatro nuovo, cui converrà l'architettura dell'anfiteatro unanime.

III.

Secondo Georg Fuchs, la scena in rilievo sarà quella dell'avvenire.

E' un fatto: che gli attori, quasi per comunicare al pubblico la forza drammatica di che sono invasi, hanno tendenza di farsi alla ribalta; per cui si direbbe che cerchino di porsi « in rilievo » secondo esprime la lettera. Contenendo questo slancio, è recisa la comunione dell'attore con il pubblico.

Sulla scena in profondità, i comici, tenuti in una luce troppo viva e con le maschere contratte, non segnano per alcuna bellezza il furore che li trae alla ribalta, la quale nella scena in rilievo è, invece, il limite dove si celebra la transustanzione del movimento corporeo dell'attore in movimento spirituale degli ascoltatori.

*Si potrebbe osservare che occorrono scene profonde per i lavori nei quali intervengono le folle. Ma che cosa è una folla? Forse dieci, venti, cinquanta persone? Una folla è necessaria ad una scena profonda perchè gli spettatori, dai palchi fino agli ultimi, potrebbero scorgere i vuoti con effetto ridicolo. Ma in un anfiteatro, basta un'impressione di folla, disponendo allo scopo esigue file di comparse: non si riesce in pittura a rappresentare con dodici figure un esercito in rotta? In tutto sarà questione di raggiungere il fine con i mezzi più semplici.*

*I pittori faranno il loro mestiere, senza voler creare l'illusione della profondità e rendere le tre dimensioni: se ne staranno al problema delle linee e dei piani.*

Nel teatro nuovo non saranno consentite le apparizioni dei trapassati e degli iddi, ch'è pure gran stoltezza voler stupire i moderni con invenzioni grossolane. Come l'ombra di Cesare, in Skakespeare, è il simbolo del più nobile e grande uomo: basterà far comparire un personaggio che trascenda per nobili e maestosi segni la realtà.

Veramente non si potrebbero meglio indicare gli spiriti che, per essere perfetti e nudi d'attributi terreni, non è concesso rappresentare, nella vera essenza, con processi alla carlona e con figure umane.

Dal teatro nuovo saranno, pure, bandite le mistificazioni dell'arte che, copiando la realtà, pretende al naturalismo. Non si tratta, piuttosto, di una nuova e diversa realtà? per così dire: di una seconda realtà? Forse il pubblico scorda, per questo, di assistere ad una rappresentazione? E, poi, rappresentazione non vale trasposizione?

*Il teatro d'ogni tempo fu diletto fastoso o imitazione della vita cotidiana; tutto induce a credere che i teatri delle grandi città esauriranno la barbarie del teatro convenzionale e che un teatro borghese rappresenterà con questo opere buone. Non escludiamo il dramma intimamente legato al teatro e fuor di questo ambito inconcepibile. Esso deve evaderne, esprimersi come la statua dal blocco di marmo; è in questo intendimento che noi affermiamo dover il dramma essere « teatrale ». Non lo è stato fin'ora, per il livello poco elevato della nostra cultura; ma possiamo confidare che, stando alla pari della cultura artistica moderna, essa sarà, nuovamente, « teatrale ».*

# ERLER

I.

Georg Fuchs e Fritz Erler.

Di questi conviene, soprattutto, notare la realizzazione di qualche idea nuova, al Künstler Theater.

*Il punto di partenza dei miei sforzi fu prima d'ogni altro far balzar nitida e distinta la figura del personaggio. Tutto l'interesse dello spettacolo deve concentrarsi nell'attore, non in quel deserto di tela dipinta che lo circonda.*

Perciò è necessario intendere il personaggio creato dal poeta e segnarne la maschera con la forma, il colore, l'aspetto, gli atteggiamenti più acconci all'aspressione del carattere. Il compito maggiore dello scenografo é, quasi, l'imitazione, nel senso spirituale del cogliere ed interpretare la personalità dello scrittore. In verità, l'autore dell'opera non presiede soltanto al ritmo delle parole; ma crea, anche senza notarli, i colori e le forme della scena, i volti e i gesti dei comici.

Discende da questo: che ogni dramma cerca la sua espressione particolare e che tanti sistemi ci sono quante opere esistono.

Fritz Erler, escludendo le ricerche del realismo, limita la messinscena a indicazioni essenziali, le più proprie a esercitare la fantasia degli spettatori, i quali sono sempre indotti a collaborare con lo scenografo e, talvolta, ne determinano perfino l'opera.

Infatti, noi immaginiamo più che vediamo e la natura stessa è inferiore ai nostri sogni poi che li limita nel modo che li precisa. A teatro importa principalmente suggerire qualche immagine, che ognuno completi secondo il proprio intelletto.

Lo scenografo, quindi, conterrà le sue realizzazioni nei limiti di un'atmosfera che abbia virtù di esprimere un ambiente il quale si sviluppi compiutamente solo nella fantasia del pubblico.

Il compito della scenografia potrebbe, forse, concludersi in tre mansioni:

Creare le maschere proprie dei personaggi.

Indicare l'atmosfera psicologica in cui è riflessa l'azione.

Stabilire l'unità del dramma con la folla.

A migliore intendimento gioverà un saggio di messinscena del « Faust ».

II.

*Per tutto il « Faust » sono occorsi soltanto due fondali dipinti, molto semplici. Il resto è stato fornito dall'illuminazione, con un fondale bianco e l'altro nero.*

*La scena intermedia era composta dalle due quinte del teatro corpose e mobili, che avevano l'aspetto di due pareti di pietra grigia e che potevano servire a tutte le scene dell'opera, figurando volta a volta la prigione, la cantina, la casa, la chiesa: il colore uniforme dava unità d'impressione. Questo legame armonioso e la rapidità dei mutamenti non frammentavano l'azione; anzi: quasi come in un sogno le scene si succedevano in guisa da sembrare che variasse il luogo, restando sempre vicino al precedente. Il palco costituiva una zona neutra. L'architettura era di un'epoca imprecisata e il proscenio identico per la chiesa, la camera e il passeggio.*

*Furono scelti i costumi del XX secolo, perchè questa foggia dalle lunghe pieghe contribuisce all'effetto distante ed esclude la maglia ardente che procura all'attore un aspetto di strano ballerino.*

*Per il costume e gli accessori, conviene la ricerca dell'effetto a distanza. Troppo spesso si adoperano stoffe minutamente piegate, meravigliose di dettagli, le quali da lungi paion soltanto saggi inesperti d'opposti colori troppo sfumati e che si risolvono in un grigio scialbo; accessorii che sembran giocattoli; acconciature che si distinguono a pena con l'occhialino. Così, l'arcolaio di Margherita era grande, non perchè a questa buona borghese convenisse per l'aspetto una macchina orgogliosa, ma per un'altra ragione. Margherita deve comparire sola in questa scena. E' necessario soltanto mostrarla all'arcolaio e le minuterie d'ammobigliamento della stanza non convengono alla situazione, tenuta nei limiti di un'effusione lirica, di un'apparizione appena reale. Questo tipo di grande arcolaio permette all'attrice pochi gesti e vistosi, offrendole, in quanto all'ottica, un appoggio più considerevole sulla scena vuota e, limitando lo spazio, proietta l'ombra sui piani più distanti. L'arcolaio, che concorre direttamente all'azione, non poteva essere un giocattolo, sibbene uno strumento facile a riconoscersi subito nella luce incerta.*

Edoardo Persico.



PIERO GOBETTI, *direttore responsabile.*

Soc. An. Tip. Ed. « L'ALPINA » - Cuneo

# IL BARETTI

QUINDICINALE Editore PIERO GOBETTI - Torino, Via XX Settembre, 60

ABBONAMENTO per il 1925 L. 10 - Estero L. 15 - Sostenitore L. 100 - Un numero separato L. 0,50 - CONTO CORRENTE POSTALE

Anno II — N. 13 — 1-30 Settembre 1925

Dedicato alla lirica tedesca contemporanea.






## La lirica tedesca nel novecento.

La lirica tedesca, sin che non fanno inaspettata irruzione nei suoi confini le prime puntaglie del simbolismo, si mantiene tenacemente, caparbiamente nazionale. Il suo sviluppo, le sue medesime condizioni d'esistenza sono strettissimamente contessute ai fenomeni della « gens ». La poesia sboccia, se pur in leggiadrie non dissuete, dall'umo ferace del sentimento collettivo: esprime il giòlito e il dolore, l'ansia o la speranza di tutta una comunità che convive su un territorio.

### Detlev von Liliencron.

Il barbarismo opaco di Detlev von Liliencron non è che il riverbero esatto d'uno stato d'animo ingenerato dalla guerra del settanta; del risveglio imperialistico d'una Germania imbaldanzita da agevoli vittorie. Persino tra le file dei socialdemocratici che professavano in quell'epoca l'umanitarismo più avanzato, il primo libro del poeta di Kiel, esprimente un ideale di azione battagliaresca agli antipodi con le utopie pacifiste, non dura fatica soverchia a scavarsi un solco d'entusiasmo purpureo.

Liliencron è il tipo perfetto del germanico primitivo, appena levigato dal flusso d'un gorgo secolare, del « Wehrmann », dell'uomo di guerra, la cui nostalgia permanente, durante il corso dell'esistenza che le sussegue, è la vita reggimentale, la giocondità rozza dei camerati coetanei, *« tutti quei rosei giorni, tutta quell'austera disciplina di sè medesimi »*, per allegar qui le parole stesse del Poeta.

D'altronde, Detlev von Liliencron non fa della rettorica: le campagne d'Austria e di Francia lo sorgiungono in prima linea, con la fronte eretta verso il nemico; ed il suo corpo ne reca una duplice ferita gloriosa.

Per fermo, *lex tibi Mars* ebbe più senso, per lui, che *lex tibi Ars*. Sino al crepuscolo ultimo, al bagliore pallido del suo declino di vita, il lirico nudre, nel sangue, la passione indomita delle cavalcate, delle quintane notturne, dei bivacchi sotto il cielo aperto; una esaltazione fervida per la vita pugnace. *« Viva il re! Anche nel momento più disperato della monarchia, avrò sul morione il cilestro fiore della fedeltà »*. Liliencron si sente uno con la sua terra: per lui il despota è tuttavia il riflesso di Dio. Uno dei suoi amici che gli furon più presso, narra come negli anni dopo il congedo, il Poeta si ponesse, alcune sere, accanto a un fonografo, e ascoltasse, in preda ad una eccitazione vivace, le marce militari eseguite dallo strumento. La sua persona atticciata, atletica, potente, s'impennava ai primi squilli dell'inno cui risuonarono le fanfare del Kurfürst; e, caracollando nel breve ambito della stanza, egli simulava l'ambio dei palafreni di Sedlitz.

Tutta la lirica di Liliencron nasce da tale èmpito, tra il fumo delle esplosioni, o le folate gelide delle aurore che precedono l'attacco; o nei vesperi, quando sulla terra, ove gli uomini s'argomentano a massacrarsi, il cielo piove un suo fievole sorriso d'opale.

***

Una poesia tutta d'un pezzo, quadrata come le bugne di basalto che forman la facciata d'un tempio seicentesco. Compatta come una piramide. Non pèrvia a nessun alito molle; ma, talvolta, tra slanci e galoppi, tutta in tremito d'una angoscia atroce. Liliencron è triste molto di rado: ma tocca, allora, le ultime profondità dell'ambascia desolata, quasi lugubre. Il dolore, se espresso in cotesta lirica, è tremendo, e agghiada, come il gemito d'un padre che s'abbatta sulla salma d'un figliuolo unico: come il lamento d'un cieco smarrito in una vastitudine immensa, nella tenebra.

***

*« Sono il più crasso naturalista »* scrive il Poeta, in uno dei momenti in cui l'anima prostrata, macera, prova quasi sollievo a straziarsi.

E ancor che l'espressione sia nata da un bisogno di ristoro attraverso l'insulto, noi possiamo, togliendo l'aggiunto « crasso », considerarla pur tuttavia, ai fini della nostra indagine sulla essenza informatrice dell'arte liliencroniana, come vera. Nel lirico di cui teniamo discorso, che ebbe pur lampi d'intuizione precorritori, il naturalismo trova uno dei suoi pilieri ben saldi. L'intimo contenuto di quest'arte, la sua facoltà di vibrare al soffio, sono assai scarsi. O in cima a uno slancio, sul sommo d'un tripudio — sulla piana realtà — o lo stronco completo, la ruina totale. Non v'hanno di quelle zone mediane tra l'eloquio e il grido, che costituiscono il terreno d'intesa e di pacificazione in cui le melodie posson disciogliersi a ghirlande armoniose. O tutto, o nulla: assolutismo ad ogni costo, sì nel mondo materiale sì nello spirituale. In « Poggfred », l'ultimo libro di Liliencron, è scritto: *« poter dimenticare, e, pur essendo in vita, considerarsi come defunto, è l'unica felicità che esista sulla terra »*. E nel « Desiderio postremo »: *« Avanti, verso la vittoria! Tremate, o terre! Foschìa di scoppi, carneficina. Avanti, senza vacillare! La strada s'allunga tra il bagliore e la polveraja: i vessilli palpitano: avanti! »*.

E, come la sua opera, la vita del Poeta appare perfettamente conchiusa: un monile ferruminato, esatto, sui polsi di Calliope.

***

L'influsso di Liliencron è notevole: non vasto: egli era troppo remoto dalla realtà durevole, troppo saturo di ciò che la sua epoca esprimeva di caduco; ma chiaramente osservabile in parecchie individualità contemporanee. Sovra tutto, il beneficio da lui arrecato alla poesia tedesca, è quello d'un progresso nel senso del semplice, d'una apertura di radaje, nell'aver disserrato le peschiere d'una gora già putre per soverchi sedimenti romantici, nell'aver veduto il mondo con occhi limpidi, forse. Egli ha, per primo, sovvenuto i giovani nel travaglio iniziale di spastojamento, d'infrazione di ritorte, nel saggio d'un anelito indipendente. D'altronde, se la visione è, in Liliencron, quasi sempre rigida, delineata a staglio, quasi già inquadrata fra le sàgome d'una cornice, non gli manca talora il gusto delle lontananze. Nel fervor d'un combattimento, un gregario grida d'improvviso: « Ieri, il nostro antico monarca venne proclamato imperatore! ». Il Poeta commenta:

*« Le batterie ululano un potente saluto di bronzo.*
*il sole scialbo d'inverno gitta uno sguardo sghembo distenebrando le nubi,*
*e la battaglia s'illumina, color solfureo tutta,*
*persino a un plotone che marcia, remotissimo,*
*avverso gli orizzonti cerulei... »*

Nè gli fa difetto l'amore alla Natura. Nel seno della Berecinzia, gli son disvelate le ingenue beatitudini: e il senso d'una proprietà puerile gli nasce nell'animo: *« Amo ogni fusto come se lo possedessi »*. E, nel riprodurne gli spettacoli ogni ora cangevoli, non è a lui contesa una certa prestezza e lievità di pennello, e brevità di tocco. Gli si deve, in Germania, la rivalutazione d'una forma sin allora poco adoperata a contener un groppo d'elementi descrittivi: la così detta *siciliana*, quasi simile alla *ottava* italica, che Liliencron piega ad affetti di efficacia singolare, e che acquista in tedesco — per recar un esempio evidente — lo stesso squisito sapore della nona rima di Dino Compagni, allor quando è ripresa, con intenti coloristici del pari, da Ceccardo Roccatagliata Ceccardi.

Affiora così, nella poesia liliencroniana, un esitante impressionismo, suscettibile d'infinite sfumature di sviluppo; e che, come quello pittorico, è nato dal medesimo bisogno della libera luce. Ma Detlev non è andato oltre, nei segreti avvolgimenti di questa tecnica: e la sensazione che si riceve da liriche costruite secondo tali dettami è, più che quella d'un esile fil di voce maestrevolmente inflesso, d'un canto modulato a voce piena, e intermesso d'un colpo.

### Dehmel.

*« Il Poeta non è dèdito più a sognar in secluse baje azzurre.*
*Egli rimira, fuor dai castelli, lanciarsi impetuose gualdane.*
*Il suo piede calca le salnie dei criminali.*
*Il suo capo s'erge ad accompagnar i popoli.*
*Ei diventa il condottiere, l'annunziatore.*
*La fiamma della sua parola divien musica.*
*Egli instituisce la grande società degli Stati;*
*il diritto delle cittadinanze umane,*
*la repubblica augusta.*

Il melopèo non è per Riccardo Dehmel tutto ciò completamente. Ma se il figlio del tagliatore di Wendisch-Hermsdorf ha da esser ricondotto, come genesi spirituale, a Detlev, è appunto in grazia di questo contatto con il proprio tempo, che — nel caso — si muta, da un interesse circa la possibilità d'espansione nazionale, in un interesse circa le possibilità di miglioramento del costume, e di accelerazione della venuta di un'epoca ideale. Poichè il Poeta è il fabbro dell'avvenire; il suo stigma consiste nella chiara conscienza della idea morale del tempo. Qui viene a operarsi chiaro il distacco di Dehmel dal suo progenitore. Detlev, non ostante si trovino in lui germi e semente di novità nasciture, è tuttavia un genuino prodotto del naturalismo. Dehmel, per contro, fa primamente atto di fede avversa, scagliandosi con deciso èmpito contro i baluardi che il naturalismo sostengono, con un libello agile, ricco di puntate, dràstico, geniale. *« Poetizzazione e trasfigurazione della realtà, anche per ciò che attiene alla forma: altrimenti siamo perduti. Perchè indugiarci a pescare, con vangajole e canneraje umili, in un stagno? Lanciamo il nostro battello sovra un lago profondo: le reti vi si dismaglieranno »*. Dehmel vuol disgombrare il campo dai logli e dai ròmbici parassiti, a ciò che vi crescano i fiori vermigli del Sogno, e le fulgide spiche che si graniscono d'oro.

***

Il verso libero, in Germania, ha una storia alquanto diversa che altrove. Non si tratta della subitanea scoperta e della tumultuaria adozione, a poco a poco più diffusa, di procedimenti tecnici apparsi come l'unica via di salvezza dalla schiavitù delle strofi consacrate, avanzanti con passo catafratto implacabile grevissimo; non è da parlar del fenomeno Gustave Kahn, col relativo lancio d'un manifesto, e clamoroso battesimo di novi aèdi e di nove rapsodie. Il vecchio di Weimar, con somma disinvoltura, l'aveva già perfettamente instaurato, e se n'è servito più volte con una volubilità divina. Egli conosce ed usa magnificamente anche il polimetro, filiazione moderata delle teorie liberistiche. Ma ancor prima di Goethe, esisteva, nelle lettere germaniche, un moto di opposizione contro la rima fortemente accentuato. Già nel settecento s'era spezzato qualche giavellotto contro la bastìa allora tetragona, e Drollingen scrive: *« la rima è come, in tempo di guerra, il tamburo dell'arruolatore. Una torma di cialtroni la segue, me le persone dabbene se ne tengono discoste »*. La lotta contro la rima fu da principio una lotta contro l'alessandrino, per l'avvento di versi disparati, come il verso dell'ode, l'endecasillabo sciolto, l'esametro. Dopo Klopstock, appaiono i ritmi liberi: ma il loro uso è lacedemònicamente limitato: nè è concesso al poeta d'adoprarli fuorchè in effusioni inniche.

In reame alemanno, il primo che si faccia araldo delle libertà ritmiche assentite in America da Whitman al verso, è Arno Holz. Egli, monocolo in terra per allora ben guercia, sciorina un proclama dal titolo senza dubbio sonoro: « Rivoluzione della lirica », ove sono esposti, in periodi — per citar una frase catulliana — davvero politi *« arida pùmice »* i cànoni statutari del nuovo regime. Al proclama seguono i famosi due libri del « Fantaso »; cui si potrebbe applicare il detto dell'antico sapiente: « nihil sub sole novi », in quanto al contenuto. La forma instaura una sorte di curioso ritorno ai carmi bisantini della decadenza; poichè l'intero effetto d'ogni lirica — più che liriche posson dirsi briciole di lirismo — consiste quasi sempre in una armoniosa disposizione tipografica, in una « mise en page », che si propone l'unico soddisfacimento dell'occhio.

***

Nella critica che Arno Holz muove alla poesia vigente all'epoca di pubblicazione del suo manifesto rivoluzionario, si trova questo brano: « lo scopo della poesia attuale non è un ritmo che viva in grazia di ciò che per suo mezzo giunge ad esprimersi, bensì un ritmo che gioisce della pròpria esistenza considerata meramente come tale ». A un principio siffatto vien posto a fronte l'altro: « noi vogliamo una lirica che rinunzi ad ogni mera musica verbale, e che sia unicamente suscitata da un ritmo il quale viva soltanto in grazia di ciò che per suo mezzo giunge ad esprimersi ». Era sancito con ciò un dogma esattissimo: quello dell'esistenza d'un ritmo solamente interiore. Ma si abdicava, d'altra parte, a tutte le infinite posibilità di suggestione e di evocazione offerte dalla musica verbale, dalla melodia periodica o discontinua che sembra generarsi sulla superficie delle parole come un madòre leggero sulle pareti d'una coppa di cristallo.

***

Lo sforzo di Dehmel è, invece, verso l'intimo. *« Tutte le cose intime sono melodiose »* osserva il filosofo.

Dehmel non poteva appagarsi d'un nudo ritmo, d'un ritmo spogliato della clàmide risplendente delle armonie. Egli scende nel profondo dove tutte le musiche sono in potenza. Ne discovre le radici, scavandone d'ogni intorno le zolle; e le radiche ignude, ristorate da portentose rugiade, vengono in succhio, mettono le brocche, si dispiegano in gemme, sbocciano i calici. Il verso libero di Dehmel riceve un crisma più alto che non le esigue costruzioni simmetriche, le ingegnose sovrapposizioni di valori lineari escogitate da Arno Holz. Il creatore può considerar tutto questo, come dice Schumann, « danze di elfi », lievi minuzie. A contener il getto incandescente delle sue inspirazioni, si ricerca altro crogiuolo.

Ricordate con quale ammirevole sapienza l'umorista di Düsseldorf, fanciullo dalle deliziose effusioni, che si volge alla patria, dopo d'averla diuturnamente bestemmiata, con quel movimento incantevole: *« O Germania, o mio lontano amore! »*, abbia foggiato il verso libero, appena macolandolo di rime, nel « Mare del nord? » Ivi il ritmo si sfrena in un baccanale superbo, o si fa segreto e misterioso come una formula rùnica, rùbbola sommesso come i timpani dell'uragano, o flutta sontuoso e triste come gli sciàmiti occidentali. Dehmel riceve la tradizione di questa tecnica dalle mani di Heine. Potentemente ripiegato su sè, crea nel suo spirito l'Universo, più che non si dia a notarne le parvenze con uno sguardo attento al palpito dela realtà fugace. La lirica di Arno Holz è statica, musiva: tarsìa di gemme, il cui fulgorio non saputo armonizzare suscita l'impressione d'un distacco di toni frigidi; quella di Dehmel mirabilmente fluida, gorgo che si fa musica nel suo stesso trascorrere verso la foce. L'una, specchio che riflette, sol con una lucentezza più grande, le imagini degli oggetti: l'altra, ramo che vibra non appena un alìgero, con un salto aereo, vi venga a sostarsi, o lo abbandoni scoccando verso l'azzurro.

*« O mia pallida sposa! O nuvola scialba*
*nelle braccia dell'uragano! O capo tremulo*
*recline, fuor dai tuoi veli, sovra il mio grembo!*
*Ora tu t'invermigli, o segretamente volenterosa,*
*ora tu dischiudi gli occhi trasfigurati dal cuore,*
*ora fuor dalle labbra ti prorompe il mio nome.*

*Siamo soli. Deh, vieni: oggi non v'hanno da es-*
*oggi tutte le luci risplendono, (sere ombre:*
*tu t'irrori d'un lago di luce,*
*tu, o àlbatro bianco!*
*Io divieto alla castità dei cieli*
*d'ascoltarci: odi: il velario frùscia: vieni!*
*Accecherò ogni spiraglio, (gentea,*
*sì che nè pur la notte, la notte azzurrina ed ar-*
*sì che nè pur la pura vampa siderale*
*si turbi invidiosamente nel mirare la tua purità.*

*Getta la corona mirtea, getta il cintiglio, vieni,*
*sei sola! Le giovini rose soltanto,*
*ebbre di sonno, chine sul nostro talamo,*
*sognano, palpitanti d'effluvio,*
*al purpureo dischiudersi delle pavide gemme.*

*E come in sogno, come su leggeri effluvi,*
*da luce a luce con corusche mani*
*io scivolo e ti accenno.*
*Ora cadono e spajono*
*chiari, via da noi, tutti i velami terrestri;*
*tu sali verso di me sovra fiotti di seta,*
*e, seno sul seno, sopraffatti da brividi abbaglianti,*
*ravvolti nella ampia nube di tenebre d'orò,*
*ci cullano ali distendèntisi lontane,*
*l'uno in grembo dell'altra giacendo*
*nei giardini dell'Eternità.*
*Le fiamme della passione crescono,*
*i rivoli dell'adempimento (litudine:*
*mescono in uno le anime che palpitavano nella so-*
*palpito in palpito, versati in luce dissanguano,*
*folli di nostalgia, i desideri che si dibattono;*
*in alto sale, come un gorgo, beata sino alla morte,*
*(la volontà,*
*mentre, assetato, la circonfluisce l'alito dell'onni-*
*(potenza,*
*e l'Amore abbassa l'ali che solcano il mondo,*
*per riposar dei suoi voli presso il cuore di Dio,*
*mostrando, per anche, le lacrime che risplendono*
*al sua fiato fecondatore.*
*Io sento — senti tu, o Amata?*
*murmurare le fonti della Vita:*
*ebrio, balbetto la parola creatrice... »*.

***

In indoli come quella di Dehmel, l'interesse verso i grandi problemi sociali è un modo di rimorso per il troppo amore mostrato a sè stessi nell'aver per innanzi costretto la poesia a fissar come unico segno l'anima mutevole dell'individuo. Perciò, quanto, al Poeta, in simil caso, suggerisce il sorgere d'un sentimento siffatto, reca l'impronta d'una innaturalezza, d'una poco sapidità conspicua. La lirica del vero Dehmel è, per contrario, essenzialmente una lirica di confessione, di partecipazione personale. Egli prova un acuto piacer doloroso a ignudarsi, a prendervi alla gola con una rivelazione sùbita e paurosa. *« C'è in noi qualcosa di perennemente solitario: questo appunto ci unisce »*. Il suo singulto è sempre sincero; la sua lancetta si affonda sempre nella carne viva. E' in lui il duolo che insidia le fibre più riposte dell'anima, ivi appiattato come un morbo dissolvitore ed inestirpabile: come la cùscuta che oprrime e soffoca il fiore fragrante del caprifoglio. La sua rada gaiezza non è quella del sole ampio, ma quella d'un cielo autunnale che buratta la luce da un velo immobile e bianco di nuvole. Il canto di fanciulli che si enunzia negli ultimi versi della « Città calma », più che lenir e spegnere, con la sua placida coralità, il grigiore evocato in noi dalle modulazioni delle prime strofi, lo rende più acerbo. Se dovessi trovar per Dehmel una frase che mi paresse circoscrivere il senso speciale, il gusto ed il sapore della sua lirica, la assomiglierei ad una musica udita un giorno in compagnia d'una persona infinitamente diletta, e riascoltata dopo che essa è scomparsa dalla nostra vita per sempre.

*« Èspero bianco*
*bacia, söave,*
*i rami.*
*Un sussurrio persiste*
*tra i frondami,*
*come se il bosco,*
*stanco,*
*ceda alle lusinghe d'un sogno:*
*o Diletta...*

*Pescaje tranquille*
*specchiano argentei salci che vi*
*brillano.*
*L'ombra trema*
*su l'onda,*
*l'aura geme*
*fra i pioppi;*
*noi siamo immersi in un sogno*
*profondo.*

*Le lontananze fulgono*
*e fanno un gesto di pace.*
*La nostalgia*
*solleva, pallida,*
*il suo umile velo ceruleo*
*sin verso le plaghe del cielo:*
*oh sparire, oh vanire*
*in un illìmite sogno...* ».

« *Quando la pioggia*
*sgronda dalle*
*docce,*
*di notte, tu giaci ed ascolti:*
*son chiusi i serrami: nïuno*
*può penetrar in casa,*

*E tu giaci sola;*
*sola: e murmuri:* « *Oh, fosse,*
*foss'egli qui...* ».
*Allora qualcuno picchia,*
*picchia forte*
*alla porta:*
*sì che l'orologio ne trema*
*— tu ascolti? — sommesso,*
*fievole, leggero...*
*E, quindi a poco,*
*s'instaura una calma mortale...* ».

**Gustavo Falke.**

Gustavo Falke è il sidere della poesia alemanna tra il 1890 e il 1910, e ne domina tutto il cielo, benchè esso sia cosparso di costellazioni lucidissime. Egli sta, solo, sulla vastitudine azzurra; solo e desolato, e si consuma nel proprio fulgore.

Il Poeta è di Lubecca, la libera città rèttasi con liberi statuti, con poche altre, emergente dalla fitta rete di ghilde anseàtiche onde s'eran avvinti in mutua dipendenza i borghi del medio evo.

Ma la sua vita è trascorsa quasi per intero ad Amburgo, ch'egli considerava patria elettiva. Doveva impiantarvi, per voler dei parenti, un negozio di libri; ma preferì fermarvi la sua attività di didatta. Egli ha insegnato musica: era maestro di piano.

Niun pretesto più comodo ad un ermenèuta — non è vero? — per districar dalle ombre della selva lirica le scaturigini variamente armoniose che vi rimurmurano.

Falke comincia a produrre sul tardo; e, esempio di modestia raro, senza troppa fede in sè stesso. A sua medesima detta, una lettera elogiativa di Detlev, giuntagli quando aveva già toccato le soglie del quarantesimo anno, lo rafferma nella convinzione d'esser uno dei porfirogèniti. « *Da allora, fui poeta con una certa saldezza* ». Pubblicava in quel tempo la prima raccolta di liriche: « Mynheer la morte » (1891).

La curva evolutiva di Falke è connaturale ad ogni verace poesia: dal pittoresco al lineare, dall'abbagliante al semplice, dal violento al calmo. Egli delimita precisamente le dighe del suo mondo interno: « *un'intima, una tranquilla esperienza, poetizzata in parole, suoni imagini* ». Entro una siffatta demarcazione di confini, possiamo distinguere però tre regioni differenti.

Da principio è il regno del raccoglimento familiare, è quel genere di lirica che, per primo, il Pascoli ha instaurato tra noi; è quella felicità che sboccia allor quando s'è radunati a cerco intorno al crepuscolo languente dei focolari: *herddämmerglück*. E' quel senso così particolare ai germanici, e così fecondo, nella loro istoria musicale e letteraria, di conseguenze creative. Quel compenetrarsi, quel *convibrare* delle anime nell'atmosfera senza mutamento delle stanze serali, quando, dopo il giorno laborioso, l'agitato respiro si placa, e lo spirito s'adagia nel sopore del sogno. Sorgono allora i temi, i canti, che di necessità hanno le stìmate di una profonda nostalgia.

Poichè *nostalgia*, dice Lenau,

« *è l'approssimarsi dell'amore,*
*nostalgia, l'essenza delle dimande mai paghe,*
*e d'ogni più grande gesto dell'uomo;*
*nostalgia, è il prodigio delle rinunzie celesti* ».

Chiunque ha dimestichezza con la musa di Edoardo Grieg, il musico che meglio di niun altro ha saputo colpir il nòcciolo di questi sentimenti, comprende di leggèri. E nel senso di quei motivi delicatissimi, di quella semplice squisita atmosfera, son tenute le prime poesie di Falke. Nella silenziosa penombra, appena intermessa dallo svampo e dal chiocco del ceppo che brucia sull'alare, sgorgano liriche come: « Pausa » in cui il Poeta cerca, e crede d'aver trovato, una conciliazione fra le aspirazioni impetuose del cuore, e la felicità borghese della famiglia: « *il ritmo, insomma, che giace nell'antinomia tra il desiderio e il dovere* ».

Ma tale illusorio contentamento comincia ad essere scosso dal predominio inevitabile delle forze che operano, anche inconscio Falke, nei gùrgiti oscuri dell'anima sua. Allora il silenzio delle camere tepenti, il sorriso dei bimbi, le placide lune delle lampade sbocciate sui mantili candidi delle tavole, non hanno per lui più significato; e la calma è solcata da appelli inquietanti, il velo delle penombre si squarcia, il passo dell'ore risuona.

Ed ecco il Poeta volgersi, fuor dalle pareti domestiche, alla materna Natura per chiederle un dittamo che lo disacerbi: per domandarle che ella faccia sopra di lui il gesto di Amleto: « Peace, o perturbed spirit ».

Eccolo fra i tramiti solitari della campagna suburbana, a scrutar il mistero delle pietre, a smarrirsi dinanzi il guaime pur mo' nato, ad interrogar le fogliette dei mandorli, in cerca d'una pace che lo èvita, allor quando proprio egli crede d'averla carpita e di possederla prigione. Ecco ch'egli riprende contatto con gli esseri più umili per assimilarsi a loro, per sentirsene, in certo qual modo, consanguineo.

« *Un solitario tramite lungh'esso*
*tombe: l'eco d'una vita*
*esiguissima: il ronzo*
*de' ditteri: e, fra l'erba,*
*un grillo.*

*Lieve undular di steli*
*che trascolorano a un soffio;*
*la chiarità meridiana;*
*e — d'intorno — la calma,*
*la pace...* ».

Ma tutti gli sforzi succedono vani. Falke prova la tortura d'Amfortas che sente mordersi il petto dalla piaga che aperse i fianchi del galileo. Gli sembra d'aver gustato il filtro di Tristano: « *Io, io lo composi! Dall'angoscia paterna, dall'ansia materna, dalle lacrime d'amore, dal riso e dal pianto, dalla voluttà e dalle ferite, io trassi il veleno del filtro!* ». Il Poeta giunge a quel punto in cui dalla furibonda fornace dello spirito s'innalzano incendii paurosi. Attinge il sommo del parossismo sinfonico. Fantastici lampi sguisciano nella tenebra. Il suo paesaggio interiore assume non so che di difforme, di allucinato, di spettrale. Nasce allora un frammento portentoso: « La vallèa delle fiamme ».

« *Una rupe, intercisa in neri spechi,*
*circoscrive una valle, non per anche*
*calpesta da vestigia d'uomo o làbili*
*orme di fiera. Niun ronzìo d'insetto,*
*niun vol d'uccelli, niun àlito d'essere*
*vivo rompon la calma solitudine*
*di questa valle. Ed ivi, sull'ignudo*
*fondo, fiorisce il càlcare un giardino —*
*meravigliosamente — armonïoso*
*di fiamme.*

*Alte, solenni come templi,*
*vi brucian due solinghe vampe, gèmine,*
*azzurre, simili a cipressi, quasi*
*immobili. Sommessamente tremano,*
*in alto, aguzzi, i vertici del fuoco.*
*E, intorno, tutto è simile a un'ajola*
*di fiamme. Quì, tranquille, risplendenti*
*d'un fulgore perpetuo; là, agitate,*
*svoluzzanti, in tempesta: alla lontana,*
*affaticate, fievoli, languenti*
*d'un bagliore postremo. Lingueggiando*
*quì, in un tripudio e un giòlito selvaggio,*
*come danze di spade: palpitando*
*lunge, d'un doloroso sforzo, come*
*anime oppresse d'un insonne fascio*
*di nostalgie.*

*Nel gioco delle luci,*
*vibrano, alterne, sovra 'l clivo, l'ombre:*
*in ridde senza tregua il giorno, quando,*
*sovra d'esse, s'illumina l'imagine*
*del cielo, e le rischiara: in ridde senza*
*tregue la notte, quando il cupo volto*
*della tenebra pèncola sul botro,*
*e indietreggia, repente, sbigottito*
*dai fuochi azzurri. E, ad ora ad ora, estin-*
*(guesi*
*una fiammella stanca, con un piano*
*singulto, che disperdesi nell'inno,*
*nel cantico di questo prodigioso*
*giardino. Ma corolle nòve sgorgano*
*dal sasso. Il lor profumo è canto. Un lieve,*
*un lene canto, che, di tempo in tempo,*
*rado, inforza più pieno. Ed, a fatica*
*visibile, un vapor sottile, un fiato*
*fine salgono e adunansi, in esigue*
*nuvole, al sommo; e — simili a verginee*
*anime ch'han sognato tutto il sogno*
*della Vita — vaniscono ne l'aure* ».

# GEORGE

Con George fa il suo ingresso ufficiale nella letteratura militante un fattore di somma importanza, se per non nuovo, per lo svolgimento ulteriore delle lettere germaniche: vogliam dire l'internazionalismo giudaico. Il *popolo eletto* è venuto, man mano che s'insignoriva meglio del poter plutocratico, e che avvolgeva più stretto di suoi molteplici tramagli culturali la vita dell'organismo statale, ad acquistar in esso sempre più marcato rilievo. Un pronunciamento vero e proprio è quello manifestato in un opuscolo èdito da Maurizio Goldstein nel « Kunstwart », il 1912. Costui scriveva: « Or son più di cent'anni, caddero le barriere che ci rinchiudevano in una specie di ghetto spirituale. Quelli che son restati sì a lungo nell'ombra, si precipitano, affamati, sul festino imbandito. Noi ebrei amministriamo oggi il dominio spirituale d'un popolo che ci nega il diritto e la capacità di agire ».

Gli israeliti hanno avuto ognora parte non trascurabile, del resto, nella vita intellettuale della nazione germanica.

Già nel grembo della scuola dei minnesiingheri, affiorano elementi giudaici; e potrebbe, chi volesse cercar con diligenza, rintracciar tracce visibilissime d'ebraismo nella lirica secentesca. Circa il 1870, i semi-ebrei Spielhagen e Heyse si può dire timoneggiassero la vita letteraria. Da allora l'influsso s'è mutato in una vera e propria infiltrazione sistematica, che attenta i fittoni stessi del frassino nazionale, e tende a reciderne completamente le ceppaje ancora capaci di germinare.

Quasi tutti i movimenti che susseguono il naturalismo sono di origine semitica. Gli scrittori tedeschi d'oggi riversano gran parte della colpevolezza della guerra e della rivoltura sociale sul predominio ebraico.

Il carattere di questa primazia è corrispondente a quello delle singole personalità che la attuano: ed è costituito dal prevaler della sensazione, del *sensazionalismo*. Nell'àmbito di tale tendenza, possiamo discriminar diverse filiazioni minori: l'*estetismo*, inaugurato appunto da Stefano George, l'*erotismo*, il *perversismo*, l'*esotismo*. Peculiarità del giudaismo è la interpolazione, il rimpasto, la manifattura drogata. Gli ebrei, come popolo in contatto con le culture più diverse, fanno l'estremo di lor possa per assimilar, trasformando, il succo nutritizio delle dapi servite alla mensa altrui.

Non è tuttavia legittimo ricorrere a questa similitudine parassitica per individuar l'arte di Stefano George.

Il simbolismo nascente negli anni che seguono il 1890. dovea subir l'influsso di Mallarmé, più che quello di Maeterlinck o di Verhaeren. Diviso tra due civiltà, oriundo di Rüdesheim, in contrada renana, George è il primo a subirne gli echi. Dopo d'aver trasmutato in favella germanica Baudelaire e Rimbaud, Swinburne e Rossetti, George tenta l'approccio di Mallarmé, cavandosene con varia fortuna. La sua opera attesta una derivazione chiara dal sistema dell'artefice gallico: analogia e indicazione, precisione e allusione, musica e silenzio, son valorizzati nella sua lirica con processi tecnici similari. E se, come vuole un critico francese di indiscutibile competenza, durante la lettura d'una pagina di Nietzsche a Mallarmé cadde in pensiero il suo emblematico « colpo di dadi »; George fu mosso, come appare, alla propria battaglia d'arte da più di un punto sottile della sottile dottrina del riformatore d'oltre Reno.

Vien voglia, per adombrar tale atteggiamento di arrecator di tesori alla ignavia distratta dei conterranei, ricordando, come si esprime Keats, che le melodie udite sono bensì dolci, ma più dolci sono quelle non udite, applicargli il famoso periodo delle « Divagations »:

« Riassumer con lo sguardo la vergine assenza sparsa in codesta solitudine: e, come altri coglie, in memoria d'un lago, uno di quei magici nenùfari che vi emergono d'un tratto, avviluppando del lor cavo biancore un nonnulla, composto d'intatti sogni, della beatitudine che non sarà mai vera e del mio àlito qui rattenuto per tema d'una apparizione, partir insieme con esso; tacitamente, remigando a poco a poco, senza infrangere co'l remo l'illusione; senza che lo sciabordar del sonaglio visibile di spuma, avvolto al solco della scia, gitti ai piedi d'un essere sopravvenuto la rassomiglianza traslucida del mio fiore ideale ».

George è il fondatore d'un cenacolo ormai celebre, che pubblicava una rivista, dal titolo « Fogli d'arte »; esso raccoglieva quanto di meglio la giovine Germania potesse allora offrire in materia. Giungevasi al gruppo un preraffaellista squisito, il Lechter, in cui la spiritualità dell'anglicismo pittorico sembrava aver ricevuto una consagrazione quintessenziata; dipintore cui le pure sagome, delineate in istillizzazioni volutamente esili, estratte da ogni valore espressivo di peso corporeo, assentivano una specie di voluttà metafisica.

Riccardo Meyer per primo, nel 1897, rivela al gran pubblico codesto gruppo cenacolare i cui inizii George avea tenuto a celar sotto il triplice velo d'Iside del dispregio verso il vulgo profano. Nello stesso torno di tempo, George dà fuori le proprie opere in verso.

I capisaldi della teoria, studiosamente elaborata oltre che da George, anche da Paolo Gerardy e da Lodovico Klages, sono i seguenti. Anzitutto: violenta reazione al naturalismo, specie quello sociale. Sbandita la tendenza al filosofismo, la volontà di prolungar il raggio della propria azione sopra campi distanti; il miglioramento del mondo, la felicità degli uomini sono ottime cose, ma non pertengono alla poesia. Non è necessario, alla creazione lirica, il posseder una sistematica concettuale circa i rapporti dell'Universo. Tutta la letteratura che precede è morale (anche quella interdetta processualmente), borghese, popolaresca, istruttiva, programmatica, tendenziosa. Sgombriamo i varchi! Altra è l'arte d'oggi, che vuol soltanto *evocare*, *suggerire*.

E' agevole veder qui, chiaro, qual fontaniere esperto sia George nel dedurre al proprio orto i rivoli del vivo fonte simbolistico. Per altro, più che con le vaporose armonie dei poeti francesi, i componenti del gruppo dei « Fogli d'arte », riconoscono le loro ideali affinità con l'opera d'un artista, che suscita un portento verace dalla essenza della sua stirpe, ed in cui trepidano, come in uno stròmbo canoro, gli echi delle melòdi marine: Arnold Böcklin. Essi si sentono quasi minor fratelli del grande pittore; e si propongono, come lui, uno scopo altero: esprimere, traverso un ritmo sempre perspicuo e quadrato, impalpabili sogni. I sogni delle rupi degli alberi d'ogni cosa vivente nel Tutto. Siamo quasi per toccare le dottrine dell'espressionismo: un millimetrico avvicinamento ed avremmo il combacio. George vuol mettersi in grado di percepir il radioso segreto degli esseri, viver ivi entro per ribalbettarlo, tremando d'emozione indicibile. Anche una propensione verso Novalis è irrefragabilmente palese. Il Poeta celebra la Notte con parole assai sìmili, nell'intimo senso, a quelle di von Hardenberg.

« *O sacra Notte, o Tenebra santa, poi che tu ci riconduci a noi stessi, noi sentiamo, rabbrividendo, porporeggiare nell'anima nostra le corolle d'ogni vita. Ciò che noi suscitiamo di più ricco e di più profondo, il taciturno segreto delle gravi parole e delle lontane armonie, questo ci disvela, ignuda, ogni vita estranea. Soltanto quando ci è dato comprender noi stessi, ci è possibile abbracciar l'Universo* ».

Quale è tuttavia, l'origine della falsa concezione dell'arte vigente sino ad ora? L'aver posto mente più all'argilla che al figulo, l'aver posto in pregio più quella che questo. Scopo dell'arte nuova è crear una vita che sollevi onde più alte che l'effettiva, e le cui necessità l'arbitrio dell'uomo sembri signoreggiare. Or ecco entrar in gioco l'antica dottrina dell'ironia in auge all'epoca dell'idealismo assoluto. « *In questo cerchio di sensazioni suscitate dal sogno, l'artista è insieme il lottatore, il trionfatore, lo spettatore. Nella creazione, permane tuttavia la coscienza che le creature evocate devon la loro anima solo all'artefice, che esse obbediscon soltanto al suo scettro magico; e, dietro la commozione, sussiste, sommesso, ma osservabile, il vigile intelletto che stilizza* ». Mezzo d'espessione: un linguaggio puro, melodioso, severo, d'una bellezza potente, d'un grazia senza lezii. Le forme della tradizione tecnica son serbate scrupolosamente. Ma è richiesta un'austerità maggiore per quel che concerne i rapporti della rima e della assonanza. « *La rima è un giocattolo pagato a troppo caro prezzo. Se il lirico vi ha ricorso una volta, non ripeta il gioco che di rado* ».

***

Ed ora disaminiamo resultati ed applicazioni in George. Un egocentrismo assoluto spira dalle pagine dei suoi poemi. « Le vostre ombre, ritagliate in fretta, per adornarne le sale della mia memoria », suona la frase liminare d'una dedica. Una stilizzazione rigida, àlgida le più volte; arte di bolino, non di pennello flèssibile. Siamo nel bel mezzo del tepidario simbolista. La Natura è concepita come una nemica:

« *Il mio giardino non sospira nè luce nè caldo;*
*il giardino che da me medesimo, un giorno, co-*
*(strussi;*
*e gli stormi senza vita dei suoi allgeri*
*non han per anche conosciuto primavera nessuna* ».

Si pensa ai morbosi narcissi cantati da Felix Dörman, con le piccole bocche rosse di sangue, al giglio maeterlinckiano delle « Serres chaudes », che innalza verso le vetrate impassibili la sua « mistica prece bianca ». La poesia di George non conosce i boschi, ma, come quella di Rilke, vive in parchi cedui moderati da cesoie sapienti, ove il busso alterna con le mortelle tagliate a siepali piani, e il cipresso, simile a una scolta incappucciata, sembra portar il broncio alla leggerezza d'un cirro vagabondo pei cieli.

Il sentimento, in George, non è il fine dell'arte: il raporto è qui invertito. « *Sol quando il sentimento s'è lasciato dietro ogni impulso, ogni èmpito, ogni irrequietudine della sua nascita terrestre, sol quando ha rivestito quella forma vasta, traslucente, superindividuale, i cui particolari innùmeri portano il segno della trasmutazione operata dall'arte, solo allora può essere espresso in parole* ».

E tuttavia codesto esteta puro, codesto asceta che macera il proprio intelletto nel cilizio spietato d'una disciplina selettiva implacabile, tanto che si può affigurarlo, per più d'un tratto, agli aristòcratici slesiani del settecento; codesto Poeta, che non sa altra passione fuor quella del Verbo, ha, non di rado, freschezze incomparabili, momenti di ingenuità tali che bastano a dissipar la caligine ch'occupi le ciglia del lettore più dissidente.

« *Noi ci diportiamo, calcando la doviziosa canu-*
*(tiglia d'oro*
*del viale dei faggi, quasi per sino al cancello,*
*e riguardiamo sul campo, traverso le sbarre,*
*il mandorlo che rinfiora.*

*E ricerchiamo i sedili riposti, liberi d'ombre,*
*là dove stranie voci non ci intimidirono pur mai;*
*intessiamo le braccia come in un sogno,*
*e ci ristoriamo al lungo lume sereno.*

*E sentiamo, riconoscenti, gocciar sovra noi,*
*dalle vette degli alberi, con un brusìo lieve,*
*tracce di raggi: e riguardando, ascoltiamo,*
*nelle pause, percotere i frutti mèzzi per terra* ».

Oppure:

« *Il balzo ove noi vaghiamo è già nell'ombra,*
*mentre il colle più alto stormisce ancora nella luce:*
*e la luna, appena ora, si libra, come un nuvoletto*
*(bianco,*
*sovra una delicata coltrice glauca.*

*Le rèdole, protese lontano, sciàlbano —*
*e il vïatore s'arresta ad un subitaneo sussurro:*
*quello d'un'acqua invisibile che sgorga dal monte?*
*O d'un uccello che ciangotta una sua ninna-nanna?*

*Due fanciulli si rincorrono, per gioco,*
*fra gli steli; il cigliare d'un campo*
*sembra apprestar in silenzio, con ciuffi di titi-*
*(màlo,*

*il giaciglio ad un cuore cui il rombo del mondo*
*giunge di già più fioco ».*

Ed ecco il George perverso:

*« Vedi, son più fragile d'un fiore di melo,*
*e più godo della pace che un agnelletto innocente;*
*e tutta via il ferro la pietra i semi del fuoco*
*giacciono, perigliosi, entro il mio petto esagitato.*

*Io discendo una scalèa marmorea*
*ove, nel mezzo, posa un corpo senza testa;*
*ivi s'accaglia il sangue del mio fratello diletto,*
*mentr'io strascico dietro il frùscio leggero*
*della mia clàmide di porpora ».*
(*Algàbalo*)

E ancora:

*« La voluttà ci trae lungi del settentrïone scialbo;*
*ove le tue labbra vampeggiano, ivi fioriscono*
*innumerevoli corolle,*
*e il tuo corpo sembra, fra mezzo, flüirvi*
*come una neve florëale;*
*fin che ogni arbusto ruscella d'accordi,*
*e si trasmuta in un alloro un gàlbano un àloe... ».*

Alla scuola di George si riconnettono due personalità emergenti: Max Dauthendei e Ugo von Hofmannsthal. Benchè il primo, in un certo senso, costituisca una opposizione ai principi di George per la sua repugnanza ad ogni lirismo non elementare.

***

**Max Dauthendei.**

Rade volte l'essenza d'una poesia corrispose sì poco alla imagine del suo creatore, come nel caso di Max Dauthendei.

Raffiguratevi un corpo pingue, addobbato sommariamente di stoffe d'ambiguo gusto, ingemmato d'un cravattone che s'instaura mal a centro su d'un ampio colletto a risvolti; il tutto coronato da un viso largo e badiale. Se il baleno subitaneo che avviva di tratto in tratto le profondità degli occhi non parlasse d'un palpito segreto di cose inespresse, ci sarebbe da credersi, in buona fede, di fronte ad un uomo da negozi, la cui sagoma vedremmo, mentalmente, dipanàrsi appena dall'intrico tumultuoso d'una sagra rustica.

***

Nella storia dell'arte nulla è fortuito.

Le dottrine dell'ars nova simbolistica sono logica reazione a quelle romantiche, se pur questo voler porle a fronte non significhi accentuarne più ancora la derivazione.

Alla grande dispersione romantica, dovuta soprattutto all'ansia di annettersi nuovi domini, sèguita la distillazione diligentissima, per elementi supremi, dell'« arte per arte ».

Fu un bene ed un male. Ma certo un bene, se si voglia considerar le cose dal lato del « verace linguaggio dell'anima », dello stile cioè, che venne acquistando significati e magnificenze sino allora ignoti. Il romanticismo, nell'affanno verso forme nuove, e nel travaglio d'infrazione delle vecchie, aveva, tranne pochissime individualità, mal riflettuto al problema formale. Il suo era un problemo di contenuto, anzi ogni cosa.

Col chiuder invece l'Arte entro le muraglie dei suoi propri reami, il problema della forma veniva ad assumer senso dissueto ed importante. Non più l'oggetto d'espressione, ma il mezzo d'espressione venne ad essere il fulcro dell'indagine sulle fondamenta creative.

Le correnti romantiche sboccate, sul declino del secolo scorso, attraverso molteplici trasfigurazioni, nell'alveo simbolista, alimentaron ivi una stupenda primavera ripense.

Artefici d'ogni sorte unico scopo alla loro arte posero il raffinamento fabrile d'ogni instrumento di essa. L'isvivatojo degli òrafi sembrò divenuto sì esile, da gareggiare con un pistillo, sperto a penetrare quasi nei pori dell'argento e dell'oro. La parola sembrò divenuta più flessibile d'uno stelo, più leggera d'una nube, più impalpabile d'un profumo. Si giunse al punto sommo, al vertice d'un edifizio che, per troppa eleganza, bellezza e snellezza, sarebbe stato, avversando le leggi della solidità, inevitabilmente destinato a crollare.

***

Apriamo ora « Ultravioletto ». E' segnato, nel catalogo del Poeta, come l'opus n. 1. Fu composto in un villaggio svedese nel 1893, in solitudine.

« *E, tacendo gli uomini, i fiori e le cose tutte cominciarono per me a disciogliere le lor voci. Le tinte cominciarono a cantare, il silenzio dei negri boschi divenne come una sonora voluttà estatica; poichè nulla turbava queste rivelazioni ineffabili* ». Così Dauthendei è dapprima l'aèdo degli effluvi e dei colori, delle sensazioni ebbre, del « *vicariato dei sensi* ».

L'espressione non paia maldestra. Sarebbe disagevole trovarne, se si pensi, una più esatta per il fenomeno, notissimo in letteratura, che incide di sè il primo Dauthendei. Nell'« Ultravioletto », ed anche nelle opere seguenti, colpisce l'applicazione sistematica d'un processo di amalgama delle sensazioni visive auditive tattili.

Le alghe brune *rantolano*, le voci candide dei narcissi *melodiano e ridono*, tra il marame vizzo. Il color lionato *geme*, il verde aureo e l'oro azzurrino *balbettano*. La luce è *rigida* e *levigata*, la quiete è *cilestre come l'acciaio*.

E ancora, per grazia d'esempio:

*« Rìfoli di tempesta*
*ardono, vermigli come vino;*
*il margine del mare è d'un purpureo*
*azzurro.*

*Profonda come giacinti*
*è la riva remota.*

*Un'iride, greve come*
*violette,*
*langue traverso nuvole*
*cilestre come incenso.*

*Nella tenebra*
*rorida, gorgheggia*
*un violento rusignolo ».*

Il procedimento è vecchio; non si dubita. Già nella « Sensitiva » di Shelley si parla di « *Un profumo sì acuto, che giungeva nel senso come una musica* ». Ma ivi è questione d'un tratto sporadico: qui, invece, d'una applicazione costante.

***

Con « Reliquie » entriamo in un solco assai remoto dai passatempi cromàtici. L'amore fa per la prima volta il suo ingresso nel sacrario spirituale. Ne nasce, sotto lo stimolo delicatissimo, una lirica piena di castità melanconica, di timorosità sognante:

*« Lungh'esso il dolce campo lilla di trifogli,*
*per sino ai due fusti d'abeto*
*che inquadrano una panca,*
*si stende, come un vocalizzo di flauto*
*la rada, incisa nel verde dei bùtomi.*

*Dammi la mano.*
*Ti dirò ciò che questa quïete*
*vuol indarno nasconderti.*
*Dammi la mano...*
*e, nella mano, il cuore... ».*

Nella poesia di Dauthendei è, di frequente, l'allarme contro una potenza oscura ed ostile, a respinger la quale l'anima balza d'un tratto:

*« Chi mi chiamò?*
*Io sussulto, terrorizzato.*
*La lampada,*
*fioca e tranquilla,*
*vigila.*

*Il mio giaciglio bianco:*
*e, d'ogni intorno, profonda*
*come un baratro,*
*la Notte.*

*Il mio cuore, che riposava*
*assopito con la terra,*
*sovrassalta.*

*Chi mi chiamò?*
*Chi mi chiamò dunque?*

Appunto in questo terrore dell'ignoto ci sembra giacere la sua originalità più decisa.

**Hofmannsthal.**

L'arte di Hofmannsthal somiglia un'onda, che, prima di giungere al lido per viver ivi il suo attimo di plenaria impetuosa bellezza, si rintoppi in un subdolo banco di sabbia affiorante sull'acqua.

« *Fu precoce, delicato, triste* »: tali parole che al Poeta suggerisce l'« Anatolio » di Schnitzler, potrebbero benissimo esser valide per lui stesso.

Precocità presuppone un'epoca di concentramento, di secessione completa da tutto ciò che è capace di turbare i tranquilli laghi dello spirito. Ed infatti Hofmannsthal, il cui primo libro, « La morte di Tiziano », risale al 1882, quando cioè egli aveva diciotto anni, visse lo spazio anteriore in erma solitudine intima.

Vi sono alcune indoli poetiche che possiamo, senza difformazioni, affigurar a quei saltatori che si attrappiscono e si raccolgono in sè stessi prima di lanciarsi, per conseguir un balzo più lungo. Altre, per contro, cui questo sforzo preliminare sgagliarda ed intormentisce per sempre il vigore dei muscoli.

Hofmannsthal è delle ultime.

In lui la poesia è rimasta in bocci, non s'è espansa in corolle, come un rosaio strinato da una brina improvvisa. Non ostante che, forse, alcuni, sottilizzando, potrebbero inferire la primazia della promessa sullo sviluppo integro, e della gemma sul fiore.

Ognuno rammenta una pagina di Gauthier che è nella prefazione ai « Fleurs du mal ». Il lirico francese esplora sin le stirpi più remote del meraviglioso albero della Poesia. Egli ne segue grado grado il consurgere, dalla sementa da prima gittata nella gleba creatrice, sino al terminale ghirlandarsi fruttuoso.

« *Il Poeta può da allora (da quando cioè imprende a batter la propria strada) considerarsi come avulso dal resto degli uomini. In lui, l'azione s'arresta; egli non vive più, ma diviene lo spettatore della vita. Ogni sensazione gli diventa pretesto d'analisi. Involontariamente, egli si sdoppia, e, in assenza d'altro soggetto, si fa il delatore di sè stesso. Se gli manca un cadavere da sezionare, si prostende egli stesso sulla lastra di marmo nero, e, per un prodigio frequente in letteratura, affonda il bisturi nel suo cuore medesimo* ».

L'arte di Hofmannsthal s'è fermata a questa fase. Per lui il mondo esiste — e come! — Ma totalmente a scapito dell'altro, di cui l'esteriore non è che il simbolo impreciso. Hofmannsthal è un caratteristico esempio di quei temperamenti refrattari alla vita, che, per quanto s'argomentino di rimontarne il corso verso le sorgenti native, son tuttavia respinti dalla correntia la cui violenza non riescono a sopravvincere. Ed è notevole a prezzo di quali tremende lacerazioni il Poeta cerchi squarciare il velo greve che gli si è avvolto alle palpebre.

Di questo affanno verso le libere potenze della vita in atto è corrosiva testimonianza « Lo stolto e la morte », una specie di dramma lirico ove nello stolto (Claudio) è adombrato l'autore stesso.

Se ne sprigiona una « Weltanschauung » desolata ed acre, come un sentore di crisantemi putri.

*« La convalle crepuscolare era ricolma*
*d'un profumo grigio-argenteo,*
*come quando la luna traluce tra nubi.*
*Ma non era tuttavia notte.*
*Col grigio-argenteo profumo della convalle oscura.*
*fluttüavano, dubi, i miei pensieri,*
*mentre io più sempre sommergevami*
*nel murmurante mare stralucido.*
*lungi dalla vita.*
*Eran ivi meravigliosi fiori,*
*i cui calici brillavano indistintamente,*
*intrichi d'alberi tra cui*
*una luce fùlvida come di topazi*
*sgorgava in caldi fiotti, coruscando.*

*Tutto era pieno d'un profondo gùrgite*
*di musica profondamente melanconica,*
*E questa — sentiva io — benchè non potessi com- (prendere appieno —*
*è la Morte.*
*E' la Morte che è divenuta musica, acuta e no- (stalgica,*
*dolce e oscuramente luminosa,*
*affine alla più desolata mestizia.*
*Ma, stranamente,*
*una brama della vita pianse, indicibile, nell'anima (mia;*

*pianse come piange uno*
*che sovra un grande naviglio*
*dalle gigantesche vele gialle*
*trapassa, verso sera, sulle acque*
*cupe i cilestri, presso*
*una città: la sua città natia.*
*Egli allora riguarda le strade,*
*ode favellar le fontane, aspira*
*il profumo dei cespi di sambuco,*
*rivede se stesso, bimbo, a seder presso la ripa,*
*con occhi meravigliati, pieni d'angoscia,*
*pronti alle lacrime; vede, traverso la finestra a- (perta,*
*il lume acceso della propria stanza;*

*ma il grande naviglio lo trasporta con sè più lon- (tano,*
*scivolando sulle acque cupe e cilestri senza stre- (pito,*
*con le sue vele gialle, gigantesche e difformi ».*

Per altro, l'ipocrita lettore, ai cui occhi i crucci del Poeta non han valore se non trasfigurati in più pure essenze, ha da riferir grazie al tormento di Claudio; poichè esso gli dischiude, nel campo del mero sensualismo visivo, orizzonti di magnifico splendore.

Alla antica teoria romantica della identificazione ideale tra spirito e natura, espressa dal famoso aforisma: « la natura è lo spirito visibile, lo spirito la natura invisibile », succede la concezione d'un netto distacco, d'una chiara contrapposizione di termini. Lo spirito si pone di riscontro gli spettacoli della natura non per rimpiangere, come Faust, che sian solo spettacoli; ma per sentirsi, in opposizione con le forze e le leggiadrie dell'universo, più altero, più solo e più ricco.

Il Poeta di cui parliamo, adora lo sfarzo sino alla sofferenza.

*« M'era imagine che un misterioso appello*
*traversasse l'azzurra notte respirante.*
*La Natura non era occupata dal sonno.*
*Con un fiato profondo ed umide labbra,*
*ella giaceva nella grande tenebra,*
*ascoltando il brüire delle cose segrete.*

*E il bagliore degli astri flüiva, trapelando,*
*sui prati molli e vividi...*
*E tutti i frutti dal fiore pesante si gonfiavano*
*nel pieno lume della luna,*
*e tutte le fonti fulgevano al suo transito,*
*e gravi armonie si risvegliavano.*

*E dove l'ombre delle nubi trapasàvano rapide,*
*surse un battito come di leni passi ignudi.*
*Io mi alzai pianamente:*
*allora alïò nella notte un suono dolce,*
*come se s'udisse sommessamente modular il flauto*
*che il fauno pensivo si stringe nalla mano,*
*erto presso l'oscuro laüreto,*
*presso l'aiola delle violette notturne.*
*Io lo vidi, immobile, luccicare marmoreo;*
*e a lui d'attorno, nell'umido azzurro argenteo,*
*in cui si cullavan i pomograni aperti,*
*vidi svolar chiaramente moltitudini d'api,*
*e suggere, chine sul vermiglio,*
*gli efflùvi della notte e le linfe mature.*
*E, come il sommesso àlito della tenebra*
*mi feriva la fronte coi profumi del giardino,*
*mi parve di sentire come il fruscìo d'una morbida (veste,*
*e quasi il tòcco d'una mano calda.*

*Nelle striscie di chiaro di luna*
*le libellule danzavano,*
*e sullo stagno si distendeva un molle bagliore,*
*mentre esso sciabordava brillando.*
*E non so se fossero cigni,*
*ovvero membra candide di najadi bagnàntisi;*
*e quasi un soave odore di chiome feminee*
*si mischiava agli incensi dell'àloe... ».*

Hofmnnsthal ha tentato ultimamente anche la commedia borghese; ha provato ad interessarsi anche alle passioni d'uomini dell'esistenza cotidiana. Ma, come ognuno imagina di leggeri, ha fallito del tutto. Egli s'accusa un superba poeta lirico; troppo poeta, anzi, per non evocar la figura del favoloso re frigio, che, tutto trasformando in oro ciò che toccava, fu ridotto ad implorare dal Dio la revoca di questa condanna deliziosamente crudele.

# RILKE

La Germania si può dire possegga una vera e propria tradizione di lirica religiosa. La riforma avea dato nascimento alla innica di Lutero, come al corale protestante, alla poesia intima familiare, come a quella della comunità orante nel tempio. Il diciasettesimo secolo fulge della diade Federigo von Spee - Angelus Silesius. Il « Peregrino cherubico » di Silesius supera però le opere consimili dell'epoca per un più deciso partecipare dell'anima ai tormenti terrestri del Verbo fatto carne, per un più sentito tremore dinanzi alla rivelazione ineffabile.

In cospetto dell'oceano senza prode del Divino, della Quiete sovraceleste, l'anima, assorta, scopre la possibilità dell'amore nella similitudine d'essenze che attua una ascensione mistagògica verso il grembo d'ogni luce, il focolare d'ogni vampa.

*« Il Signore è in me il fuoco: io sono il riverbero;*
*non siamo noi forse intimamente affini?*

*La rosa cui il tuo occhio esteriore s'affisa,*
*non ha forse fiorito in Dio, sin dal cominciamento?*

*Noi preghiamo: sia fatta o Signore, la tua volontà:*
*ma, ecco, il Signore non è volontà:*
*ben esso è una quïete perenne... ».*

Così Angelus Silesius, che esprime forse la vetta più alta della lirica mistica, del viaggio e delle ambagi d'uno spirito alla ricerca del porto oltresiderale.

L'epoca moderna segna un rigoglio potente della poesia religiosa: esso corrisponde, del resto a un intimo bisogno dell'anima tedesca. Il popolo germanico traversa oggi una crisi tremenda; e necessità imprescindibile di vita è, per esso, l'ideal cibo della speranza.

Se la maggior parte dei conterranei guarda a Rainer Maria Rilke come ad un segnacolo, è, più che per la portentosa perfezione dei suoi canti impeccabili, per quello che in essi manifesta di fiducia inconcussa un'anima che ha sopravvinto il dissidio interiore e conciliatolo in una realtà superna.

Ascoltate questo frammento encomiàstico che ha tutta la musicalità solenne d'una passacaglia per l'organo di Pachelbel, o di Buxtehude:

*« Tu sei il futuro, l'aurora augusta*
*sulle piane dell'Eternità.*
*Tu sei il grido del gallo che segue la notte degli (anni,*
*la rugiada, il matutino idromele, l'ancella,*
*lo straniero, la madre, la Morte.*

*Tu sei l'imagine perpetuamente trasmutàntesi,*
*che, ognora solinga, emerge dal Destino,*
*che rimane pur sempre non celebrata, non deplo- (rata,*
*non descrivibile, come un forteto selvaggio.*

*Tu sei il profondo compendio degli esseri*
*che tace tuttavia la parola postrema di sua essenza,*
*e in ogni ora si rivela diverso:*
*al naviglio, in parvenza di lido,*
*ed al lido in parvenza di naviglio.*

*Tu vieni e vai. I serrami si chiudono*
*dietro di te senza un soffio.*
*Tu sei il più leggero di tutti,*
*di tutti quelli che disfiorano le case leggere.*
*L'anime posson farsi sì assuete al tuo solco,*
*da non distoglier lo sguardo dal libro*
*allor che le sue figure s'illeggiadriscono,*
*inazzurrate dalla tua ombra;*

*poi che tutte le cose ti riecheggiano,*
*or sommesso ed or sonoro... ».*

Ed in tale securità tranquilla, tramontano la nostalgia ed i desideri, di cui il Poeta ha già cantato:

*« Ecco la nostalgia: rimaner saldo tra il flutto,*
*e niuna patria possedere nel Tempo.*
*Ed ecco i desideri: bisbiglio*
*dell'ore cotidiane dialoganti con l'Eterno ».*

La vita dello spirito s'esalta, nimbata di splendore, le potenze individuali si moltiplicano e dilatano:

*« Niuno può dirmi fin dove s'estendano i limiti (della mia vita:*
*s'io non sia anche la ferza dell'Uragano,*
*o l'onda d'un lagume,*
*o una delle pallide, delle scialbe*
*bètule che tremano nel vento gelido di primavera ».*

Rilke è senza dubbio il più grande melopèo del momento. Qualche cenno biografico non è disutile.

Nato in Boemia, a Praga, nel 1875, egli non tradisce il suo nascimento in quella che Wagner dice « la terra degli arpeggiatori e dei cantori nomadi ».

Trascorre gli anni di fanciullezza a Monaco, a Vienna, a Berlino. Viaggia. Frequenta, per un certo tempo, a Parigi, i cenacoli del simbolismo. Diviene amico e segretario di Rodin. Visita la Russia, nelle cui vastità immense affina le sue doti percettive già così singolari, e l'Italia che gl'inspira le più luminose canzoni.

La produzione che Rilke ha al suo attivo è considerevole. Si tratta, in complesso, contando anche i « Sonetti ad Orfeo », apparsi recentemente, di una decina di volumi di lirica, oltre le novelle e i saggi di critica d'arte.

Se si vuole, Rilke è un *crepuscolare*. Ma non nel significato che il Borgese ha impresso al vocabolo. Crepuscolari, in Italia, sono, ognun sa, quei letterati del postdannunzianesimo, che idoleggiano una poesia del tutto morbosa, odorata di garze intrise e di sornacchi sanguinolenti. *Crepuscolare*, Rilke, poi che la sua sensibilità sembra essersi aguzzata per un diuturno spiar i minimi rumori, i più impercettibili strepiti delle cose nel tempo che comincia a stendersi sopra d'esse il mantello della tenebra. Allorquando esse cominciano a fiatare e a viver la lor vita verace.

*« Quanto più il giorno s'approssima, con gesti*
*sempre più stanchi, al vespro,*
*tanto più tu ti disveli, o Signore.*
*su, in alto, da tutti gli èmbrici ».*

Il Poeta è perennemente in ascolto: si potrebbe applicargli la parola di Euripide: « divina è l'ombra ».

Esiste di Rilke un ritratto, opera di Oscar Zwintscher, a Dresda, che lo coglie dinanzi ad una finestra già opacata dalla sera, con grandi occhi aperti, in attitudine di origliare. E' questo il gesto che informa di più la sua lirica. Recline profondamente sul polso delle cose, egli giunge ad unificarsi con esse, a prestar loro il proprio respiro, ad udirne le musiche più segrete:

*« Se ti diporti fuori, lungo il chiuso,*
*t'è divietato scorgere le gèmmee*
*rose stellanti i viali del giardino:*

*ma, nella tua fede profonda,*
*puoi sentirle, sì come*
*fanciulle che s'avvicinino.*

*Elle avanzano a coppie,*
*recingendosi ai fianchi:*
*e le vermiglie cantano sole;*
*poi prendono a melodiare le bianche,*
*lievi, sommesse, con i lor profumi ».*

Nell'intenso perscrutare il regno delle tenebra, nel frugarlo in ogni senso, permearlo in ogni flessura, per registrarne nell'anima ogni vibrazione più tenue, Rilke diviene uno strumento mirabile, una eolia arpa sospesa:

*« Quando gli orologi*
*brüiscono prossimi, come*
*brüiscono nel mio proprio cuore,*
*e le cose, con tremule*
*voci, si domandano:*

*— Sei là? —*

*Allora io non son colui*
*che si ridesta col mattino,*
*e la Notte mi dona d'un nome*
*cui niuno di quelli*
*che ragionarono meco nel giorno*
*ascolterebbe senza terrore.*

*Ogni porta dell'anima s'apre.*
*La püerizia m'è dinnanzi.*
*Molti, che anzi me vissero,*
*e lottarono lungi,*
*s'ordirono in me.*

*Allora, converso*
*a te, dico piano:*
*— Soffersi:*
*m'odi? —*

*E qualcuno, che m'è ignoto,*
*fa eco e rimurmura... ».*

Non è forse nella breve lirica seguente il brivido come d'un mistero impenetrabile e desolato?

*« Una strada abbagliante*
*che va a smarrirsi nella luce,*
*grevità del sole sui vigneti,*
*e d'un tratto, come in un sogno,*
*una porta,*
*scavata in pareti invisibili.*

*Il legno dell'usciale*
*è da gran tempo consunto:*
*tuttavia, pervicaci,*
*durano sulla cèntina*
*l'armi e il diadema principesco.*

*E se tu entri, sei ospite.*
*— Di chi?*
*E riguardi, rabbrividendo,*
*sul paese selvaggio... ».*

Anche quando il Rilke descrive un fatto svolgentesi, un reale in atto, come ne le « Clarisse »; osservate come tra il Poeta e lo spettacolo, o, nel caso tra il poema e l'antifona, interceda quasi un velame. Traverso questo velame, le linee i suoni i colori son più presagiti congetturati supposti, che riprodotti direttamente. La voce delle clarisse che cantano si trasforma in una moltitudine di volti proprio per il processo medesimo per cui, ad un cieco, l'eloquio d'una persona si trasmuta nelle immaginate fattezze di questa:

*« Fu il mio sangue*
*che sussurrò, d'un tratto, più sonoro?*
*O fûr le clarisse che entrarono*
*dietro la grata del coro?*

*Esse non han per anco incominciato.*
*Forse, non son per anco quivi, desse*
*che niuno mai vide,*
*se non le madonne dei tre altari.*

*Ecco che, impreciso, lontanissimo,*
*giunge un suono:*
*e vanisce.*
*Poi, di nuovo, scalpiccìo,*

*trepestìo, come*
*d'un recedere e d'un genuflettersi;*
*la porta cigola sui cardini,*
*sbarrandosi dietro qualcuno*
*che giunse o che s'allontanò;*
*un po' d'albore trema*
*sulle làmpade, come un cenno.*

*Ora cantano.*
*Cantano come da tempo,*
*con le lor povere bocche*
*stanche, avvinte al lungo inno,*
*strascicate da pausa a pausa;*

*cantano come da lunghi anni,*
*anni che furono senza*
*fine: cantano come*
*con quello che fu soffocato,*
*cantano come*
*con le lor chiome...*

*Le lor voci hanno lievi*
*volti indistinti, quali*
*esse, nel giorno novissimo,*
*solleveran dai sepolcri.*
*E' d'improvviso, su tutte,*
*unica, emerge, chiara, in alto,*
*una pallida lieve esigua voce;*
*e si tien, come il cavo*
*d'una conchiglia,*
*poggiata all'orecchio di Dio... ».*

Temperamenti di così esasperata interiorità, perfezionati dalla consuetudine con le melodie più sottili, percepiscono senza difficoltà quel famoso « suono dominante che timbra di sè tutte le musiche versicolari della terra » di cui parla Ludovico Tieck.

E cominciano in tal modo, per Rilke, le ansiose domande. Il « Libro d'oro » e il « Libro delle imagini » documentano la ricerca d'una risposta. « Saper ascoltare, dice il Poeta, è *riscattarsi*. Io ascolto, e le lontananze mi disvelan cose che non posso tollerare senza amico, nè amare senza sorella . Breve è quello che noi combattiamo, grande, ciò che si avversa ».

*« Rattieniti, o mia più profonda*
*vita,*
*dal palese ascoltare e stupirti:*
*tu sai quello che voglia il Vento, prima*
*che le pioppe si crollino.*
*E se, a volte, il silenzio ti parlasse,*
*lascia che ti trïonfi.*
*Cedi a ogni soffio:*
*desso t'amerà cullandoti.*
*Tu, sii vasta più sempre, anima mia!*
*E distenditi, come un solenne*
*vestimento, sulle cose che pensano ».*

*« E perciò lasciamoci sopravvincere da quello che è sempre più grande. Impariamo dalle cose che umilmente raccolgono e rispecchiano in sè ciò che è più grande; dalle cose del crepuscolo, dalle cose che la parola dell'uomo difforma ed abbassa, chiamandole magari « casa » ed « albero ». I Poeti, come i bimbi come le fanciulle, odon soli le cose cantare ».*

Rilke, rendendosi sempre più affine alle cose, si accosta sempre più al *Senza nome*. Il suo amore scopre, meravigliato, presso e lungi, l'anima propria e l'anima di Dio commiste.

Sorgono così gli « Engellieder » i « Canti degli angeli », le poesie forse più stupende, nella loro disadorna semplicità, di cui la modernissima poesia tedesca possa vantarsi.

*« Da poi che il mio angelo non ha più officio (alcuno,*
*da poi che il mio rude giorno l'espluse,*
*spesso inclina il nostalgico volto,*
*e il ciel gli divien grave.*

*Ei vorrebbe tutt'ora, in giornate di duolo,*
*sulla distesa sfarfugliante dei boschi,*
*recar le mie pallide preci*
*al paese dei sèrafi.*

*Ivi egli addusse il mio futile pianto,*
*e i miei crucci di bimbo*
*crebber ivi ad imagine di boschetti*
*ch'ora sovra il suo capo*
*sussurrano... ».*

*« Se un giorno, nel paese della Vita,*
*nel rombazzo*
*delle fiere*
*e delle piazze,*
*io m'oblii del fiorito*
*pallore di mia fanciullezza;*
*m'oblii del mio custode angelo,*
*della sua veste e della sua dolcezza,*
*delle sue mani che pregano*
*e benedicono;*

*nei sogni più segreti,*
*pur sempre,*
*serberò l'imagine*
*delle sue ali piegate*
*dietro l'òmero, simili*
*ad un cipresso bianco... ».*

**Werfel.**

Franz Werfel è anch'egli un mistico.

La sua concezione dei mezzi per « compiersi celestialmente », per arrivare cioè allo stato di grazia religioso in cui il nascimento della poesia si può dir si confonda con l'atto del respiro medesimo, è però sensibilmente in divario con quella di Rilke. Questi ha ricorso alla sola contemplazione, a quella estasi che è liminare alla comprensione perfetta in cui s'attua la beatitudine trascendente: Werfel invece inscrive in testa alla propria opera le parole che Kundry pronuncia, genuflessa a detergere i piedi di Parcival: « esser ligia, servire... ». Rilke aspira a dissolversi in una inattività contemplativa: Werfel pensa che è necessario « bruttarsi le mani di fimo », per esser degni di stendere sul mondo che aggela la coltre tepida d'una pietà consapevole ed operante.

Egli ci conduce nel cuore della riotta espressionistica. L'espressionismo, per dirla con uno dei suoi teorici, è « il balzo dalla fisica alla metafisica, l'urgere delle forze creative verso ogni forma del mondo esteriore: il lor tumulto e la lor dissoluzione, attraverso l'elemento dionisiaco, nell'elemento amorfo ». Esso appare tuttavia come una specie di neo-romanticismo, a tinta però decisamente attivistica.

La poesia è concepita come un arcobalestro sempre teso: ciò che non s'avvalla dai vertici partecipe dell'incandescenza, non vien preso in considerazione veruna. Non vale se non ciò che ha potenza di suscitare il grido. Bisogna ben dire che alcuni artisti non germanici avean, già tempo prima della formulazione di principi consimili, disgombrato e percorso le vie della contrada espressionistica. L'arte dello Scriàbine delle sonate ultime non è forse indiscutibilmente un inconsapevole portato dell'espressionismo?

Comunque, non ci sembra che, in paese tedesco, esso abbia dato, per ciò che riguarda la lirica, i frutti più sàpidi. Le poesie di Gigio Heim, e di Giorgio Trakl sono forse quanto di meglio gli si possa attribuire.

**La Heimathkunst.**

I poemi di guerra sono copiosissimi: una vera e propria alluvione: assai poco, per altro, v'è, che possegga una importanza reale. Perciò noi ce ne passeremo leggermente; agevoli a noverarsi sarebbero d'altronde le ragioni di codesta scarsità qualitativa.

Una tendenza che appare in questi anni or è poco trascorsi, e che perdura tuttavia, è quella d'un allontanamento sempre maggiore del fulcro berlinese; e una seguace insurrezione dei vari fumacchi di poesia provinciale.

E' la così detta « Heimathkunst », la cui manifestazione peculiare è costituita dalla ballata popolareggiante; e che ha, di certo, un significato molto notevole per il momento in cui esplica la propria azione. Sembra che tutta una stirpe voglia ritemprarsi alle linfe più schiettamente nazionali, per attingere, come Sigfrido con l'immergersi nel portentoso sangue di Fafnir, la forza e la volontà bisognevoli a sormontare un disastro cui, dopo quello della guerra trentenne, gli annali alemanni non registrarono mai l'eguale.

ELIO GIANTURCO.

# NOTE

**Il pittore Tosi.**

Arturo Tosi, come avverte Ugo Bernasconi nella prefazione del volumetto dedicato testè alla sua arte (ed. Schèuwiller - Milano) vive fuori dalle più recenti smanie impressionistiche e neoclassiche e, figliolo dell'impressionismo, ma educato alla scuola italiana del Cremona, del Bianchi, del Gola e del Bazzaro, coltiva dei suoi più vicini maestri l'amore del buon disegno, oggimai rarissimo specie tra i pittori di paese, e tende con una forza infallibile alla intensità del tono e alla robustezza del chiaroscuro, che son poi caratteristiche di schietta tradizione lombarda.

Soltanto, pare a noi che il non essersi invescato nelle infatuazioni impressionistiche e neoclassicistiche non debba far meraviglia in Tosi che, toscano sarebbe stato macchiaiolo e, lombardo, seguita quella maniera più larga e sinteticamente chiaroscurale ch'è propria della sua regione.

Tra la pittura toscana e quella lombarda dell'ultimo ottocento esistette una differenza di specie diremmo quasi sociale attraverso il soggetto e la sua trattazione. I toscani, Fattori, Signorini, Lega, si tennero a tipi popolari e modesti, a scene di casalinga intimità, dipingendo con un aderentissimo senso realistico della natura; i lombardi, come Cremona, o Ranzoni, o Gola, conobbero, della pittura, una signorilità più mondana e anche più letteraria. Nei soggetti amorosi del Cremona e, per es., nel *Falconiere*, quell'effusione di colori che poi si confondono tende a un'espressione drammatica, a descrivere un patos.

Su tali presupposti, che avevano una base nel colore, è naturale che l'impressionismo — chiamiamolo così — lombardo, potesse resistere più a lungo del macchiaiolismo toscano. Nella sua parte letteraria, ben commista e armonizzata di elementi pittorici, trova già una parte di sfogo e d'avvenire quel più complesso assieme d'elementi di cui si comporrà più tardi il generale ritorno al gusto della grande composizione. Ed è naturale che un uomo di cinquantatrè anni, come Tosi, vi si possa sentire ancora abbastanza giovine e sicuro.

Ci sovviene di aver incontrato Tosi a Milano, verso il 1916, al primo piano del caffè Campari. Era insieme a lui Carrà, uomo di parola facile e cordiale, che figurava naturalmente, come un personaggio di primo piano, anche perchè seguitava a bruciare in lui quella passione polemica ereditata dal fûturismo, che si svolgeva allora nel primitivismo della *Carrozzella* e anche oggi caratterizza le sua personalità spirituale. Ma Carrà aderiva con fierezza alla pacata intelligenza di Tosi, e più a quella del vegliardo scultore Riccardo Ripamonti, gente che poteva viver fuori dell'intellettualismo artistico mentre oggi si tratta di vincerlo e di scalvalcarlo. Cinquanta o trent'anni fa gli artisti possedevano ancora tanta ricchezza d'eredità artistica quanta ne occorreva per vivere alla buona e conservavano ancora d'istinto certe doti che converrebbe chiamar cittadine, come l'abile condotta del disegno.

(r. f.).

**Scenografia.**

La messinscena deve realizzare una maggiore unità del dramma con lo spettatore; fuggendo gli effetti aneddotici e le ricostruzioni pittoresche, per cui vien fatto talvolta di scorgere una diecina di scagnozzi timorosi andarsene in processione per il fondo mentre si svolge in primo piano una scena drammatica.

I più grandi effetti si ottengono con i più semplici mezzi. A che vale nell'atto della chiesa, del « Faust », la ricerca della profondità di grandi navate se come al Kunstler Theater, il plinto di una colonna in ombra basta a dare l'illusione di una cattedrale?

La scena non è una pittura di quadro: è una decorazione, in cui secondo le regole di quest'arte sono combinati i tre ritmi: della parola del gesto del movimento.

Un bosco per Victor Hugo o per Théodor de Bainville esigono tecniche differenti: Corot darà la scena a Bainville e Delacroix a Victor Hugo.

(e. p.).



PIERO GOBETTI, *direttore responsabile.*
Soc. An. Tip. Ed. « L'ALPINA » - Cuneo

# IL BARETTI

LA RIVOLUZIONE LIBERALE
Settimanale
Editore PIERO GOBETTI
Abbonamento annuo L. 20 - Estero L. 30
Un numero L. 0,50

QUINDICINALE Editore PIERO GOBETTI Torino Via XX Settembre, 60
ABBONAMENTO Per il 1925 L. 10 Estero L. 15 Sostenitore L. 100 Un numero separato L. 0,50 CONTO CORRENTE POSTALE

Anno II — N. 14 — 1-31 Ottobre 1925






## IL PIO RENAN

Renan è di quei gridi di anima che esplodono in un'apparizione e rovinano il mondo come una guerra. La vita di questi pericoli di anima si divide in due parti: la prima è di maledizione e di geenna, qui si ricercano, si torturano, si esplorano; la seconda è di benedizione e di amore: qui, scendono il monte.

Si laureano discepoli quando han lasciata la cattedra di professori spietati. Dal Collegio di San Supplizio passano a collaborare alla nascita della *Libertà di pensare* che non è proprio o solo un giornale con la quarta pagina.

— Qu' on fasse plus de lumière — è la loro divisa.

Vengono per lo più di fuori.

Rousseau, Chateaubriand, Lamennais, non sono, come non Renan, della Firenze di Francia, che dà la chiarezza e la facilità di Descartes e Voltaire.

Questi esplosivi di mattina, che si son macerati per lunghi anni senza aver chiaro lo scopo, come voluti da una volontà più sicura, sono eterni erranti senza terra. Sono poesia che ha marcita ogni metrica in suo azzurro. Vuol dire che ha fatto ben ginnastica prima! Non possiedono nulla e sono, come dice Renan, di sè — semplici *locatarii della terra, e traversano il mondo, senza serio attaccamento al mondo.* « Dio ci ha dato l'usufrutto dell'universo » così ripete Renan.

Prima, erano forse professori di greco Così, Zarathustra! Prima, erano una disciplina linguistica o una *Teologia di Beranger*, studiata in classe. Ora, s'accendono in sommità di lirici rischi, vedono il vero, in un lampo. I *versi* sono sempre schiavi anche se s'alzano a *liberi!* Schiavi, come un mezzo. Ciò che è libertà, è poesia, quando è nata! Due ispirazioni, ci sono. L'una è la improvvisa, contro cui si scaglia Verlaine nel finale di *Sagesse*, la colomba che si aspetta con le braccia in croce sul nulla del cuore. L'altra è la subitanea che suppone prove e cilizii, e mille Saint Nicolas, Saint Supplice, Stanislas, collegi di metrica e di stile. Allora l'ispirato, che è anche predestinato, elude ogni *cosa*, dissolve ogni fermezza nemica di Vaticani e di ombre, scrive le *Origini* ed i *Popoli*, liquefa le tavole della lettura ormai superstiti. Ripristina la lirica, da tutti i teatri, che son Pirandello e sera o politica di figura. Dove Chateaubriand, persa ormai la nascita del cristianesimo, raccomanda la fede per ragioni nulla inerenti all'essenza di lei, come la pompa delle cerimonie e la decenza delle ispirazioni fornite all'arte oratoria e rivendica i begli atti compiuti da singoli, e i turpi destini dei nemici del Cristianesimo, come se ciò argomentasse in favore di una verità e non fosse questa un assorbire continuo l'aggettivo inutile, momentaneo, nella musica deserta anonima della strada rettilinea, tutta un risveglio di radici inassopite, — Renan filtra la sua spia di saggio e dissipa la gran multa della notte. Quando l'opera è compiuta, certo una rovina si esprime, da questo gioco di nevi di profumo. Non solo il dogma è diluito in domani senza pigli, non solo il miracolo è deposto in un raziocinio che ha la virtù dell'incanto, come se le fate della sua Fontana di giovinezza, zampillassero, nella fantasia di Renan, una gioia di luce; non solo la salvezza e volatilizzata in imprecisa *nuance*, e inafferrabile tremito di giorno; — ma anche le virtù elementari han persa la loro radice di dovere, e il fenomeno universo non è che uno spettacolo ameno che Dio si concede per divertimento. Il romanticismo di Lamartine e della passionalità di iungla furente della prima metà del secolo aveva lasciato il luogo a una *grande curiosità* del vero, a una illimitata fiducia nell'*Avvenire della Scienza*, e nella infallibilità della critica positiva. Il genio che aveva abbracciato lo spazio e tornate poi le braccia vane al petto, si era deciso, con la stessa fede, a prender partito per la ragione, a desiderare il tragico della verità a ogni costo. Non era più il tempo delle tentennate di Voltaire contro il concreto e il sodo del Cattolicesimo e dei miracoli. Voltaire suffit. E' il pensiero di Renan, che come tutti i lirici, che non fan mai *versi*, odia il supplizio di Mesenzio e il disconoscimento del limite, che, se lo strapazzi, ne viene il cavallo *divoratore di terre*, perchè non giunge il centro. Al morto il morto! utilissima la carica sbrigante e plebea di Voltaire contro ogni mistero, pane da gonzi, — ma, se gli prolunghi il momento, ipostatizzi il mezzo che è sempre da morire ove arriva. Tutto è *poi*, niente è *sempre;* e pure l'aggettivo isterico strilla stridulo che non morrà mai! E lo carezza già, il mare del continuo. Voglio vincere la corsa! — s'impenna l'aggettivo fuori via... La macchina resta al palo, e la divina musica della strada fiumana continua il suo desto sognare...

Lo chiama *controversista*, lo ammette *grand'uomo*. Nelle due lettere a Strauss ne fa lodi più giuste. Ma, di Voltaire, pariginissimo, come un'ideanata e un abbaglio di paradosso, percuziente di sorpresa che passa, brillantissima, non dovette, Rénan, mai essere tanto devoto. Fu, un *mezzo;* e i **mezzi** possono anche riconoscersi utili, senza levar loro il cappello! Anche l'ombra ha il suo da fare nell'economia della luce. Non vuol dire che ci si abbia a iscrivere al suo partito. Renan nota che Voltaire lavorò *la guerra con la guerra*, e fece bene! Ora, si tratta di andar oltre, c'è qualcosa di meglio da fare. Disfare il fatto, senza opporvisi, inutili! — pel suo meglio, di là. Ciò dice molto anche per intendere il senso particolarissimo e inconfondibile, che ha Renan della Storia, la fantasia di Dio. Per noi, che ascoltiamo l'*Enrico IV* di Pirandello, e siamo stati avvezzi alle strepitose manovre sulla storia, compiute dalla buon'anima, in termine sincero, di Carducci, la Storia ci pare un lenzuolo funerario, un po' sempre. Gli è che leggiamo la lettera. Invidiamo quasi, il riposo di quelle date e di quei dati di fatto, che non debbono più *avvenire*, che sono forma perfetta, dunque: morte. E invece ogni *storia* è *sacra*, in quanto dietro il dorso del leggibile e del fatto, *avviene*, eterna, la gran logica equorea, il fluido di risvegli, della linea di Dio. L'eterno Ritorno è la cantonata di Nietzsche. L'ha scontata, pure!

Questo senso della storia, chiaroveggenza responsabilissima, nella quale ogni coscienza deve *sentirsi* non *credersi*, centro vivido, anche della più stupida materia morta e lontana, che riposa, per vivere, su tutte le stelle ferite di occhi del firmamento sommerso sotto il santo oceano laico di Dio, e non è dunque materia, ma condizione dell'Invisibile, per esistere, è la precisa distinzione, è l'aristocrazia sincera, di Renan, che chiamo, senza contraddire storicolirico.

I varii Mariano che scrivono le opere cantate, dalla carta liscissima, trovano che Renan indulse tanto alla Ipotesi, che il polso dei fatti e le prove dei risultati sono quasi futili, nella sua Storia di *Origini*, di *Popolo*, di *Religioni*, di cori umani laici e santi. C'è del vero, nell'appunto. Renan fu laboriosissimo, conobbe l'ebraico alla perfezione, tutta la vita dedicò alla conoscenza, alla curiosità esigentissima, e rivolse i suoi fiumi d'anima verso le tende eterne del mare di Israele, il popolo, per noi, *antipraticissimo* (ha ragione Cecchi e Cardarelli ha ragione), per Weininger, femmino, per Herder, poeta, per lui, Renan, *morale* di sua essenza. Se avesse un'altra vita, Renan la dedicherebbe alla divinazione del popolo Greco, il re dei miti! Sta di fatto che Renan scelse il più antico... E non fu per questo. Il sangue brettone, sveglissimo nel figlio di Treguier, dove è in vista il Capo Finisterre e la nascita lirica del puro mare, rende, sospetto, Renan *contro la rettorica del sentimento*, che *troppo famigliare* giudica alle stirpe latine, e dalle quali, isola con un senso aristocratico del limite e della primizia di quelli che, tra le persecuzioni, han *saputo durare*, la propria terra, *timida, riservata* — è lui che dice, — tutta vivente in profondo, comunicativa poco, ma sensibilissima come un trasalito filo di raggio, e una maschilità inespansiva, ma perforatrice, imprensibile. Ce n'è abbastanza, quando si aggiunge la simpatia della strada e dell'instabilità alla *cosa*, morta sempre, al *concreto* caduco, che fece desiderare a Renan la poesia degli infiniti e i viaggi senza ritorno, — (fu in Siria, Fenicia, Palestina, Egitto, tutta Europa cercò) —, ce n'è abbastanza per giustificare la preferenza data al popolo della tenda, straniero alla terra, e nato del cielo. Le *corpulente* percosse sono sempre i *Monti di lettere*, i Vaticani maestri, Satana, cioè, e intrigo. Ma perchè un'idea duri quaggiù, non basta l'originalità fontana, occorre il sussidio dell'astuto, e che San Francesco sia compiuto dal Frate Elia briccone, — l'esperienza è di Renan! Egli non ha avuto il suo Frate Elia; — il suo *Gesù* non ha avuto l'ultimo paragrafo dell'ultimo Vangelo, il Vangelo *non* lirico; perchè, salvo a farlo apposta, il lirico è sempre *sinottico*, e non mica il filosofo, come Platone voleva! Per questo, Renan si accorge che la sua azione sul mondo sarà breve, e non avrà che divertito un momento i suoi coetanei. Non si lamenta; sorride. Non saprebbe abdicare al suo sorriso marino e sovrano. Ma chi si ferma a questo, e non legge il sommerso di questo *Veniero* dell'anima che fuori è tanto gaio, e dentro è strazio, dimentica che anche il fiore del mare su cui scherzano i bimbi dello zefiro, — di un'eruzione del suolo, è, dopo il frutto!... Lamaitre si ferma troppo al *ritratto* di Renan, nel suo taccuino di corsa. Faccia *episcopale, succulenta, rabelaisiana*, va bene! Ma chi è dentro, è il centro, e non volle Renan, e il tondo papa lo multò d'infamia, scongiurando l'immagine *achei ropoiete* di respingere la rovina dell'Anticristo, dalla città del dogma, la città tutta una mammella, dove il Vaticano ha ragione! A Roma, nel 1872, Renan scrisse l'ultimo volume delle *Origini* (l'*Anticristo*) e fu ospitato da Cavour. Due *origini* si riconoscevano. L'origine d'Italia, improvvisamente laica, come il cielo sparato dalla breccia della murata difesa di Porta Pia; l'origine dell'anima dalla morte del dogma tutto un sonno. *Dilettantismo*, quello di Renan! Intendersi bene su questo! La parola è di Bourget nei suoi *saggi*. Da prima, Renan fu un filosofo industre, un adoratore della scienza sperimentale, religiosa del vero. Quando lo destituirono nel 1864, si doleva perchè la sua cattedra era non orazione e giaculatoria, era esame scientifico, matematica d'anima; dunque, non aveva scopo di disturbare coscienze, ma di dire il vero. Fin dal Collegio di Issy, i lavori di linguistica lo trattengono, insonne, dalla questione dell'ortodossia, che affronta, dopo. La tecnica preparata e l'esercizio su tema, che non sente, questi sono i suoi scogli. Tutti gli abati Duchesne, brava gente, si meravigliano in coro che un alunno così intelligente scriva così male! Non capiscono che c'è un coraggio invisibilissimo nel *non* procedere *che* da sè, distruggendo i piani, — e conosce assai bene, e ha ben marciti di azzurri tutti i versi delle metriche e i paragrafi delle stampe e gli alfabeti distrutti, chi dice il raggio e fa il vestito tutta una verità con l'anima, non deponibile fuori... Il centro di Dio esplode in *mondo*, ma non ritorna, questo, dall'origine, se non per *perdersi* fuori, in capostorni ed in lussurie di terre, che i cavalli di Giobbe col boccone divorano e non giungono il centro, l'ho scritto. L'uno sta, certo, prima. E' centro. E dissolve ogni fuori. E, se esplode, spara tutte le grammatiche della natura gentile. Va bene, che quelle poi ricompongono l'origine in un organismo concreto. E il *prete di Nemi* che vuol disfare la lettera, se non provvede in tempo, muore giusto al quint'atto. Il dramma è di Renan.

FRANCO.

## LIRICA INGLESE ODIERNA

Un evo tumultuoso e grande è spirato, come il messaggero di Maratona, esausto per la sua corsa frenetica di annunziatore, sulle soglie del secolo. Come entro le spire della conca marina, noi ne percepiamo ancora, molteplice e remoto, il rombo persistente.

Per la poesia esso fu, quanto altri mai ferace di incomparabili rigogli: come vano appare il lamento dell'antico che si lagnava non rimanessero più jugeri da mietere!

Meteore turbinose solcarono i cieli della lirica, descrivendo parabole fiammee: e disgregatesi al tramonto, si frammentarono e moltiplicarono dissipandosi.

Un cielo, per vero, in preda a travagliose geniture appare l'era victoriana in Inghilterra. Dalle profondità dello spazio si lanciano in vermiglia furia ascendente immensi astri chiomati. L'ultimo, Swinrburne, si spegne all'alba dell'età nuova.

***

Tra gli arbusti del novo orto delle Eliconidi novecentesche, Rupert Brooke rendeva imagine del più promettente. Splendevano in lui i presagi delle fruttuosità future: sarebbe stato egli senza dubbio l'albero esperio, cui il produrre frutte di oro granito non avrebbe tolto di murmurar tuttavia al più tenue blandimento dell'aria. Possedeva una visione netta, e la facoltà di fermar l'imagine sigillandola: una emotività profonda, per cui la sensazione continuava a vibrargli dentro, pur dopo d'aver ricevuto il crisma espressivo. Ascoltate quale suprema pacatezza tremante:

I MORTI

Codesti umani cuori
furon detersi prodigiosamente
dal duolo, esaltati dal giubilo.
Gli anni li avean politi:
possedevano l'alba,
e l'occaso, e i colori terrestri.
Avean goduto il moto,
ed ascoltate musiche: cògnito il sonno e la (vigilia:
amato; contratto amistà:
provato il sùbito
rinascimento della meraviglia,
la dejezione della solitudine:
toccato corolle, e manevoli
stoffe, e labbra.
Or tutto ciò è finito.
Codeste son acque, che i Vènti
mutevoli còncitano a riso,
che i cieli opulenti
illuminano tutto giorno. Ed ecco,
il Gelo, con un cenno,
ghermisce il flotto
che danza,
arresta ogni sua leggiadria
vagabonda. E non lascia
che un fulgore non franto,
una raccolta radianza,
una largura, una pace che brilla —
al cader della notte.

La guerra ha reciso lo stame della vita al bardo giovine che a se stesso, innanzi tratto, ha cantato l'epicedio: « The soldier »: una delle poche cose degne di sopravvivere alle improvvisazioni suscitate dal carnaggio spaventoso.

***

Walter de la Mare riprende la vecchia ballata, la ballata di Percy tutta profusa di leggenda, e vi infonde uno spirito nuovo, oltre misura diverso, per esempio, da quello di Scott o di Burns. Tenta anzi una inversione di parti nel breve quadro di tal forma antica: « The listners », l'effetto non è postulato traverso una narrazione lugubre, il racconto d'una gualdana, ma con lo sfruttare tutto il tragico di un misterioso silenzio, il cui cerchio allucinante il Viatore soffermato è incapace ad infrangere.

Walter da la Mare eccelle nel monotonalismo, nel trarre ogni conseguenza dall'interesse specialmente voluto d'un solo colore, d'una tonalità unica: per modo da melodiare in àmbito e limiti inflessibilmente prefissi. Un tale processo egli spinge sino alla ossessione:

ARGENTO

Lenta, silenzïosa, ora la luna
vaga, imminendo, su la notturna
cimba, e, birciando illumina le frutta
d'argento sovra gli alberi d'argento.
Le casipole bevono la luce
sua d'argento fra gli embrici d'argento:
dorme il mastino, steso come un ciocco
nel caviglio, su stipule d'argento:
dal colombaio albeggiano le piume
delle colombe, cui raccoglie un sonno
dalle piume d'argento: ed il lepratto
che fugge, presso, ha argentee zampe ed oc- (chi
pure d'argento: e dentro le peschiere
scintillano, tra càlami d'argento,
nel gorgo argenteo, scàrdove d'argento.

***

Aldous Huxley è un puro descrittivo: e nella nuda trascrizione del passaggio, mirabile. « Ove tu sei, sii tutto: per tal modo sarai invincibile », esorta la « Elegia di Marienbad », Huxley purtroppo non obbedisce al consiglio salutevole: un notevole principio:

O pastori, s'accordi il vostro sufolo
a quei lontani gàttici eccelsi:
tragiungon essi, sottilmente **aguzzi,**
il ceruleo murmure del colle
frusci l'erba rorida nell'oro dei vespri,
sien taciturni i cieli.
Ascoltate ora l'àlbaro che èsplica
le sue umide gemme,
come palpebre::
tra l'aereo fogliame:
l'àlbaro che stormisce in furtivi susurri,
con le gemine squame
perenni.

egli sciupa senza indugio con inopportune considerazioni, pochissimo personale, circa gli indefiniti desiderii che gli sembra s'esprimano nel balzo verticale dei pioppi e degli arcipressi.

Il suo « Song of poplars » si riscatta tuttavia in fine per una strofe perfetta.

« So, I have tuned my music to the trees,
and there were voices, dim below
their shrillness, voices of the hills, and a golden cry
and then wast silences ».

Noi non possiamo in nostro cuore che augurargli di spogliar al più presto la cosparsa « sensiblerie » che stabilisce tra lui e la poesia dell'ottocento primo, relazioni così manifestamente illegittime.

ELIO GIANTURCO.

## IL BARETTI

in meno di un anno di vita ha conquistato il suo stile e il suo posto nella cultura italiana contemporanea. Senza annunci e programmi strepitosi ha dimostrato che i giovani italiani del dopo-guerra sono capaci di creare una rivista di pensiero e di letteratura europea senza provincialismi e senza retorica.

I lettori hanno il dovere di aiutarci, di darci i mezzi per fare del *Baretti* una grande rivista.

Ogni abbonato deve trovarci un nuovo abbonato. Alcune centinaia di amici che si sono dimenticati di pagare l'abbonamento devono affrettarsi a mandarcelo altrimenti non riceveranno più il prossimo numero. Chi vuol fare propaganda ci richieda copie di saggio.

Nei prossimi numeri l'inchiesta sull'idealismo e una serie di saggi sulla cultura regionale italiana.

**Poeti catalani:**

# JOAN MARAGALL

## 1860-1912.

*Nato e morto a Barcellona. «Pochi uomini hanno ispirato una più generale simpatia» dice Joaquim Ruyra, che nel suo prologo alle opere complete del poeta ha fatto dello spirito e della figura di questi una inarrivabile descrizione. Del Ruyra sono anche queste parole rivelatrici: «Maragall era più anima che corpo. La sua faccia di una chiara adustezza, nell'impeto d'una emozione qualsiasi si coloriva d'un subito rossore quasi luminoso, simile a un'aurora che invade un pallido cielo, e ciò, unito allo splendore degli occhi e all'esalazione fulgida del sorriso, gli dava una specie di trasparenza che accusava una fiamma interna; si sarebbe detto che attraverso la fragile materia si dilatasse intorno il tempestoso spirito».*

*Joan Maragall portò alla poesia catalana respiro nuovo: d'un uomo che, vivendo nella città turbinosa, rimpianga la semplicità primitiva della campagna e — in un clima più alto — d'un essere appassionato delle cose terrene che si sente commosso in tutto lo spirito da una corrente di alto misticismo. Egli era un fervido adoratore della divinità e voleva trovarne il riflesso puro nella bellezza, la quale gli si offriva quasi sempre in forme viventi. Lo scrittore Ramon-Maria Tenreiro — che ha fatto un'ammirevole analisi del talento poetico del nostro artista — lo ha detto: «Maragall ama tanto più gli esseri vivi, quanto più spontanea è la loro attività, anche se diretta per vie errate», e ricorda a prova di ciò talune composizioni maggiori del poeta quali Fra Garì e il Conte Arnau. Da questa doppia natura del suo temperamento il poeta derivava le due vene gemelle del suo lirismo: la divagazione spirituale — che in lui aveva sempre la geniale imprecisione d'una illuminazione divina — e la descrizione poetica e calda della terra. Il poeta Diaz Canedo ha compreso e rivelato come nella poesia maragalliana le leggende non siano che una derivazione del paesaggio. Queste due correnti liriche, che nella produzione del poeta barcellonino si alternano, si ritrovano unite nella grande tela del Conte Arnau, nei versi fervidi di «Escolium» e un ultimo lampo di genio le fonde mirabilmente nel «Canto spirituale».*

*Il Maragall non riconosceva altri limiti estetici oltre quelli costituiti dalla sua emozione interna. Per lui l'emozione era tutta la poesia e la poesia il centro stesso della sua vita. Fu un avversario della rettorica, proclamando il potere parola viva contro la disciplina della metrica e che l'ideale della poesia è quello di «suggerire tutto un mondo con una sola parola». Teorizzava che in poesia il concetto nasce dal ritmo delle parole e che compito del poeta non è dire cose nuove, sibbene scoprire l'ignota meraviglia delle cose note; e ciò perchè egli considerava e sentiva il momento della creazione poetica come un momento di grazia.*

*Nata al calore d'una fervente visione delle idee e delle cose, la poesia maragalliana non poteva non rivelare la sua interiore inquietudine, e da ciò viene ad essa poesia quel che di commosso che prende il lettore come un'apparenza di vita intensissima sopravvivente nel nesso delle parole.*

*Maragall fu poeta aperto a tutte le correnti dello spirito, uno dei più grandi del nostro tempo, secondo Unamuno. Era in lui l'avidità delle forme belle, desiderava dissetarsi a tutte le acque per trovare in tutte la stessa freschezza e voleva raccogliere la scintilla che arde in ogni idea. Ma gli mancò l'istinto dell'analisi il che gli vietò di conferire forma di speculazione concreta ed ordinata al suo pensiero. Le sue teorie furono la giustificazione e l'esplicazione più giusta della sua natura. All'incapacità analitico-critica oppose la forza d'emozione. E quando il ritmo gli saliva alle labbra, sembrava che si trasfondesse nel suo canto una febbre sacra. Perciò Manuel de Montoliu ha potuto chiamarlo* poeta dionisiaco *e dire che la sua poesia è «la scuola delle grandi divinazioni e delle grandi incoerenze».*

*Ci immaginiamo il Maragall egualmente devoto a Novalis e a Goethe (di cui fu il traduttore): la sua immaginazione oscilla come una fiamma tra le due fornaci accese dai due grandi tedeschi. Tuttavia egli appartiene a quella specie di poeti che non possono essere giudicati con un definitivo e completo giudizio dai contemporanei i quali subiscono ancora il fascino della loro grandezza.*

CESARINO GIARDINI.

*Opera: dopo la morte di Joan Maragall fu pubblicata l'edizione completa delle sue opere in undici volumi. Cinque formano la serie catalana e sei quella castigliana.*

*Serie catalana: vol.* I *- Poesie, Visioni e canti, Le disperse, Al di là, Sequenze. - Vol.* II *- Nausica, Canti omerici, traduzione della Prima olimpica di Pindaro, Ton e Guida, Frammenti dell'Enrico d'Ofterdingen di Novalis, frammenti del Così parlò Zaratustra e altre traduzioni. Voll.* III *e* IV *- Scritti in prosa (Note autobiografiche, Prologhi, Elogi, Discorsi, Necrologi e Scritti diversi). - Vol.* V *- Traduzioni dal Goethe: Ifigenia in Tauride, Faust (parte 1ª), ecc. ecc.*

### LE NUVOLE DI NATALE

Non so quale secreto faccia dolci
le nubi di Natale che nel cielo
non portano tristezza. Nel purissimo
azzurro stanno come un tenue velo
che s'accende alla luce del tramonto
e lascia a notte scorgere le stelle.

Veder brillare gli astri tra le nuvole
è la più bella delle cose belle.

Tenebre di Natal, non siete tenebre:
io vedo meglio in voi che nel più limpido
giorno. Oh! notte che passi silenziosa!
Nubi che sulle stelle trascorrete!
Luce che ovunque splendi e non hai luogo!
Oh! Stalla di Betlèmm che ovunque sei!

Quando vogliate rallegrarmi il cuore
parlate dei Natali nuvolosi
e mi vedrete simile al fanciullo
che sorride nel sogno a ciò che vede
meravigliosamente ad occhi chiusi.

### CANTO SPIRITUALE

Se il mondo è tanto bello per chi sappia
guardarlo, gli occhi pieni della pace
vostra, Signore, che di più potreste
darmi in un'altra vita?
Perciò sono
geloso dei miei occhi, del mio volto,
Signor, del corpo che m'avete dato
e del cuor che vi palpita incessantemente... perciò temo così la morte!

Con che sensi diversi mi farete
vedere questo cielo azzurro sopra
le montagne e l'immenso mare e il sole
che scintilla su tutto?
A questi sensi
date l'eterna pace e non vorrò
altro cielo che questo cielo azzurro.

Non comprendo colui che disse «fermati!»
solo al momento della morte, chè
ogni giorno io vorrei fermare tanti
istanti di bellezza e farli eterni
dentro il mio cuore.
Forse «fare eterno»
è già la morte? E allora che sarebbe
l'esistenza? Soltanto l'ombra, forse,
del tempo che trascorre, l'illusione
di ciò ch'è presso o pur di ciò ch'è lunge,
l'ingannatore computo del molto
e del poco e del troppo? ingannatore
perchè il tutto è già tutto.
Che m'importa?
Sia come sia, la terra su cui vivo,
così vasta e diversa e transitoria,
questa terra, con tutto che vi ha un nome,
Signore, è la mia patria. E non potrebbe
essere anche una patria celestiale?
Uomo sono ed è umana la natura
di quanto posso credere e sperare:
se qui, Signor, si ferma la mia fede
e la speranza mia, me ne farete
una colpa nel cielo?
Io vorrei essere
anche nel cielo, tra le stelle, uomo.
Se fatto avete agli occhi miei sì belle
tutte le cose; se per esse avete
fatti i miei sensi e gli occhi miei, perchè,
Signor, volete chiuderli e obbligarli
a speculare un altro «come»?
Invano,
poichè nessuno avrà per me lo stesso
valor di questo che possiedo.
Io so,
Signor, che sono; ma ove sono chi
potrà dirmelo? Tutto quel ch'io vedo
a me d'intorno e in me si sintetizza
vi somiglia... Lasciate dunque ch'io
possa credere d'esser qui... E allorchè
giunga l'ora ch'io temo, in cui si serrino
questi occhi umani, apritemene due,
Signor, più grandi
per contemplar la vostra faccia immensa.

Siami la morte nascita più grande!

### LA VACCA CIECA

Ora in un tronco ora nell'altro urtando,
guidata dall'istinto, verso l'acqua
sen va la vacca solitaria. E' cieca.
Un garzone di stalla con un sasso
malamente lanciato le accecò
un occhio; un velo scese sopra l'altro:
la vacca è cieca. A bere ella si reca
come faceva un tempo alla sorgente,
ma non col passo fermo d'una volta
nè con le sue compagne. Ella va sola.
Le compagne per valli e per alture,
pel silenzio dei prati, presso il fiume,
fan tinnire i sonagli mentre pascolano
a caso l'erba fresca... Ella cadrebbe.
Urta il muso nell'abbeveratoio
e rincula spaurita; ma ritorna
e abbassa il capo verso l'acqua. Beve
tranquilla. Poco beve, senza sete.
Poi alza al cielo con gran gesto tragico
la testa gocciolante; un poco sulle
morte pupille battono le palpebre;
torna nel buio, sotto il sole che arde,
per la via sconosciuta, dondolando
languidamente la sua lunga coda.

# La cultura calabrese.

**A BENEDETTO CROCE — perchè neg *Appunti* della *Critica* si ricordi della Calabria.**

1. — Non è possibile discorrere della cultura calabrese di quest'ultimo trentennio con tagli netti e con elencazioni complete. D'altronde, più che un esauriente studio analitico, qui basta fermare i lineamenti sintetici di quello che più propriamente vorrei chiamare movimento culturale in qualche modo connesso alla Calabria. Per ciò non saranno ricordati quei calabresi, come l'Anile e altri, che più esattamente vanno considerati come *italiani* per i caratteri dell'opera loro. Già alcuni scrittori nati in Calabria, appena di là dal Pollino a dall'Aspromonte, fecero del loro meglio, come Vincenzo Morello, per cancellare dalla loro vita, e più dai loro scritti, anche il ricordo della terra natale, quasi fosse un obbrobrio, e vi ritornarono soltanto quando l'offa d'un collegio elettorale li sospingeva, benche antiparlamentaristi, a sfoderare la carta di nascita. Ma tant'è: accanto agli spiriti, diciamo così, continentali, aspiranti al *cachet* nazionale o europeo, altri moltissimi impressero all'opera propria un carattere spiccatamente «calabrese»; e alcuni caddero addirittura in un palese *paesanismo*, esportatore nella nazione e fuori di merce avariata, che fece apparire la Calabria sotto aspetti affatto fantastici, che nocquero anche all'estero, e di cui, per la dignità e per la verità, non siamo ancora riusciti a sbarazzarci interamente. E' questo il «caso» della Calabria brigantesca di Nicola Misasi. E bisogna, sia pur di volata, ricordare questa magagna pseudo-romantica e da appendice, benchè il cosentino Misasi, morto appena da tre anni, più che all'ultima generazione, appartenga, all'antecedente. Perchè, se qualche anno addietro, il francese Gustavo Hervé, per fare un paragone d'effetto, ricorse anche lui al ricordo dei *brigands de Calabre*, questo grazioso risultato — dopo la guerra mondiale e civilissima — lo dobbiamo precisamente ai libri di Misasi — quasi sempre senz'arte e vigore —, che, dalle prime novelle intitolate *In magna Sila*, per venire, giù giù agli ultimi romanzi editi dal Quintieri, in cui ha cercato rammodernarsi, è rimasto, salvo pochi momenti felici, il confezionatore d'un tipo di calabrese inesistente, che, se è valso a eccitare la fantasia di italiani e stranieri di gusti granguignoleschi, non ha certo contribuito a riportare alla conoscenza altrui la Calabria vera e viva, con le sue miserie e le sue bellezze. Al contrario si devono al Misasi alcune riuscite pagine di storia calabrese, di uomini e di fatti, che il pubblico, anche della regione, ha ingiustamente trascurato, attratto dalle produzioni fantastiche di questo, che, certo, fu il più popolare scrittore calabrese da quarant'anni in qua. E se fino a ieri la critica ha taciuto, oggi che il Misasi è morto, può fare il suo dovere, e seppellirlo a sua volta.

## I. I poeti.

2. *Dialettali.* — Questo trentennio, benchè siano noti anche in Calabria gli studi folk-loristici, per merito specialmente dell'etnografo Raffaele Corn, di Nicotera, discepolo di Pitrè; e la poesia popolare abbia tentato, dai canti tradizionali del contado e dell'artigianato, fissarsi nello scritto per non disperdersi, è, certo, nella produzione dialettale, il più infelice e dilapidatore. Tre poeti di epoca diversa, tennero viva la tradizione popolare: *Donnu Pantu* (Domenico Piro di Aprigliano, 1664-1696), l'abate Giovanni Conia di Galastro, dotto canonico della Cattedrale di Appiolo Mamertino (1752-1839), e Vincenzo Ammirà di Monteleone (1821-1898). Nomi cari ai calabresi, i quali non fecero mai distinzione di date, quasi i tre poeti fossero nati nello stesso giorno e vissuti insieme: spiriti bizzarri, vivaci e vivi sempre nel popolo, che li onora ripetendone i versi, le invettive, gli aneddoti salaci. Rappresentano le tre Calabrie: Donnu Pantu (ch'ebbe in Vincenzo Padula un seguace appassionato) la provincia di Cosenza, Conia quella di Reggio, e l'Ammirà Catanzaro. I due primi eran preti, come anche il Padula; l'altro professore nel ginnasio di Monteleone, venne destituito per il suo poema erotico *La Cerceide*. Tutti caustici, ridanciani, e, meno il Conia, lascivi e scurrili. Sono tre poeti che meriterebbero di stare insieme in una ben curata raccolta, che io proposi inutilmente su la *Giovine Calabria* del 1915, nonostante l'adesione entusiastica del Corso. Invece, è quasi impossibile trovare qualche vecchia copia dei loro libri, che, d'altronde, non recano nè tutta nè la migliore produzione. L'Ammirà è anzi interamente inedito. E ricordo qui *La pippa mia*, un canto in ottava rima, che è fra i più belli e appassionati che abbia la poesia vernacola non solo calabrese; dove l'amore per la donna e la vita giovanile avventurosa e squattrinata, annegano in una malinconia a volte fatta amara dalle ingratitudini, ma in cui il singhiozzo resta a mezza gola, e poi a mano a mano si scioglie, finchè il poeta ritrova la sua energia, e il canto scoppia in forti accenti descrittivi d'un immaginato «giudizio universale» fra l'apocalittico e l'ironico, altamente suggestivo. L'Ammirà migliore è un lirico. *La pippa mia* è canto «calabrese», che traduce i riflessi dell'anima calabrese: vivace, pronta, indipendente — Montesquieu non dice che le montagne favoriscono la formazione del carattere indipendente dei popoli? —; adusata alla sofferenza cruda del clima silano e alla dolcezza delle sue spiagge tirreniche; onesta, frugale e devota, con una umiltà che sa d'altre lontane razze continentali, ma anarchica in certi scatti improvvisi della sua coscienza, troppo vicina ai vulcani ai quali somiglia. Ammirà, a differenza degli altri due, ha una più dolce armonia di rime: il dialetto monteleonese riflette e si plasma meglio dei dialetti reggiani e cosentini, i quali sono più aspri, e perciò stesso più incisivi e taglienti negli apoftegmi ormai celebri in tutta la regione. Dei tre il Coma è il meno vivace. Egli, del resto, esprime più propriamente il carattere della Piana di Palmi, dove la bonomia prevale su l'impetuosità, la risata grassa, su la sferzata sanguinosa. Sanguinoso, violento, a scatti e risate, è invece *Donnu Pantu*, figlio della Calabria silana, e, se la fama non mente, un po' alla Fontanarosa della XII novella del Casti. In lui si sente più vivo l'influsso della Sila, dove l'uomo è tagliato con l'ascia, ad angoli duri o a linee diritte e forti. Questi tre poeti rapperesentano ancora e rappresenteranno lungamente la Calabria del popolo, proiettata senza orpelli nelle loro rime schiette e sonanti.

Quelli che, compreso il Padula, si sono provati nella poesia dialettale, o li hanno imitati, o non son riusciti a rivelare una personalità. Dei più vicini a noi, nessuno è riuscito ad acquistare fama regionale. Giovanni Patari di Catanzaro scrisse molti versi nel dialetto catanzarese, pieni di umorismo. Pare — ed è errore — che la poesia dialettale debba ridere o tacere. Ricorderò *'A pigghiata*, cioè la «presa di Gesù», una scena dal vero delle sacre rappresentazioni, che si dànno ancora in Calabria nella settimana di passione, composta di XXI sonetti, qua e là viva come una istantanea, dedicata nel 1903 a Felice Toceo. e da me ripubblicata nel *Popolo* di Catanzaro (28 marzo 1923).

Il dialetto catanzarese è il meno adatto alla poesia: aspro, incapace di armonia e, *va sans dire*, sboccato. Il Patari l'ha un po' valorizzato.

Michele Pane, nicastrese, è un temperamento essenzialmente lirico piegato alla malinconia, e suggestivo. I suoi *Accuordi e Peccati* imitano troppo l'Ammirà. Ma il Pane è certo il poeta dialettale più degno di avvicinarsi alla vecchia triade ricordata. E' interessante ch'egli, vivendo in America, più forte senta il bisogno di cantare nella lingua del focolare lontano. Pare che voglia sfidare la civiltà meccanica, e infatti, lanciando le sue rime dice sprezzante: — *E 'llu progressu chi 'n 'nei le vo'!* (E' il progresso che non le vuole!) —. Un amore lontano, così tenace come quello del Pane verso la sua terra, non può non trovare voci appassionate e pure di poesia.

Qualche giovane, Nicola Giunta, e qualche vecchio poeta, Felice Soffrè, si cimentano già con intenti riformatori: di entrambi i versi dialettali sono inediti, anche se noti al pubblico reggino. Il Giunta, temperamento moderno, porta nel verso la cesellatura che manca forse ai vecchi poeti calabresi. Stupendo un suo sonetto — *Diu* (Dio) —; e belli molti altri. Questo giovane che scrive anche per il teatro siciliano, al quale ha dato buoni lavori, aveva tentato creare un teatro calabrese. L'idea è fallita: ma era degna d'un più ampio dibattito, benchè i più siano di avviso che un teatro calabrese dovvrvebbe vivere alle spalle di quello siciliano anche perchè privo d'un qualsiasi repertorio. Pure il Soffrè è un cesellatore: ma quando vedremo il volume?

E' superfluo rilevare il valore del dialetto per una regione che conserva, come la Calabria, vivi e saldi i suoi caratteri unitari. Non mancano gli studi filologici, ma insufficienti a risvegliare un interesse adeguato fra gli studiosi. Notevoli i lavori dell'Accatalis, di Antonio Julia, di G. Lidonnici. Ma, in complesso, bisogna osservare che l'amore per il dialetto va perdendosi. La scarsa produzione poetica, un tempo così feconda, ne è la prova più convincente. E invece, il suo valore anche politico — per una regione che deve essere regionalista sino alla disperazione — sarebbe inestimabile. Una ripresa del regionalismo in grande stile, come bisognerà propugnarla, potrebbe forse agire indirettamente anche ne le poesia dialettale, e risvegliarla.

3. *Italiani.* — Dei calabresi poeti nella lingua nazionale, è più difficile l'inquadramento. Sono essi più calabresi, sia pure per le risonanze dell'opera loro nella regione? Pochi, certamente. Un caso interessante è dato dalla poesia di Domenico Milelli (1841-1905), un *bohémien* alla Costanzo degli *Eroi della soffitta*: uno spirito tormentato e amato assai dagli intellettuali di Calabria. Il suo sentimentalismo alla maniera della *Signora dalle camelie* commosse la generazione calabrese di trent'anni fa. I contemporanei ripetono ancora i versi di lui, col malinconico ardore d'un tempo che fu; e la «dolce Mina» milelliana pare stereotipata nelle loro anime. C'è una nota tetra, disperata nel Milelli, che il suo sfarfallare a seconda delle mode poetiche non riescono a vincere: ed è certo la sua nota più profonda. Spirito bizzarro e avventuroso, egli credeva nella potenza del sogno e delle immagini che riscaldano il cuore. Visse povero, morì povero. Tutti i fiori d'una generazione che è al neo tramonto, se non è addirittura tramontata, e che noi intravvediamo solo a traverso le carte polverose e ingiallite, ricoprono la sua tomba, adornano la sua memoria, e formano una corona che, non saprei perchè, non vuol morire. (Cfr. *In giovinezza, Odi pagane, Hyemalia, Canzoniere, Povertà*, ed altre raccolte).

Meno noto, ma caro agli intellettuali, è Vincenzo Sulia (Acri, 1838-1894), della vecchia guardia anche lui. Ma più calabrese nell'anima è Filippo Greco, un poeta quasi sconosciuto al pubblico, morto giovanissimo. Di lui usciranno quanto prima i versi editi ed inediti, che Antonio Duile ha raccolto amorosamente e illustrato per la «Collezione» del *Brutium*. Spezzato a vent'anni dalla morte, il Greco sentì più d'ogni altro, forse la suggestione potente della tradizione bruzia. La storia e la leggenda sacra, rivissute poeticamente da lui, imprimono alla sua poesia un carattere locale di speciale valore; e il sentimento profondo che pervade i suoi canti li illumina, li avvicina all'anima calabrese, irta di istinti avventurosi e magnanimi, di malinconie struggenti e di eroismi scardinatori, dove il fondo religioso, col suo misticismo non sciolto interamente dal paganesimo coreografico, agisce da propulsore e da salvatore. Dei vecchi ricordo Vincenzo Baffii (1829-1881) le cui *Poesie* ebbero molta diffusione; Francesco Buffa e mons. G. Morabito; dei viventi: Felice Soffrè (Cfr. *Versi*, 1900, *Ultime foglie*, 1920), e G. Zupponi-Strani. Fra i più vicini a noi, che sentirono l'attrazione della regione, fu Luigi Siciliani, forse più intellettualmente che per intima corrispondenza d'anima. Nella poesia e nel romanzo *Giovanni Fràucica* (ed. Quintieri), il suo spirito è in lotta, fra un rimarcato classicismo ed una modernità insuperata, troppo esercitati nelle lezioni formali e linguistiche, e vorrei dire scolastiche, che gl'impedivano quella profonda e spontanea intuizione, che genera l'arte più potenta e schietta, e strappa alle genti la porola viva e decisiva della loro anima. Io lo ricordo oggi che non è più, per ricordare agli altri scrittori calabresi che il suo tentativo di abbracciare la regione e riportarla nel suo essere spirituale alla vita intellettuale più vasta ed alla poesia. è certo il più notevole nel bilancio calabrese di questi ultimi trent'anni. S'intende che da questa rassegna sono esclusi i giovanissimi e l'Anile, ch'entrerebbe un po' in tutte le «categorie» per la varietà della sua produzione.

VITO G. GALATI.

Scenografia.

# APPIA

I.

Adolphe Appia: *Die Musik und die Inszenierung.*

In ogni opera fra la concezione e l'esecuzione è una compiuta armonia, perchè l'artista steso è preposto alla realizzazione dell'idea concepita. Soltanto nel dramma all'autore è negato di attuare la forma definitiva per cui quella drammatica è comunicata al pubblico.

Perciò: il problema della messinscena.

La messinscena, che deve esprimersi da l'idea creatrice del testo, ha lo scopo di dare un'illusione scenica la quale ci prenda così da sembrare veramente nostra e non una mistificazione della realtà.

*Che andiamo a cercare a teatro?*

*Di bella pittura, ne abbiamo altrove e, fortunatamente, non a pezzi; la fotografia ci permette di fare il giro del mondo stando in poltrona; la letteratura ci suggerisce i quadri più seducenti e pochi son quelli così miseri da non potersi godere ogni tanto un bello spettacolo naturale. A teatro noi andiamo per assistere ad un'azione drammatica. La presenza dei personaggi nella scena permette quest'azione: senza personaggi nessuna azione.*

L'attore, dunque, è quello che conta e tutto il resto gli è subordinato: *è lui che andiamo a vedere, è da lui che attendiamo l'emozione ed è questa emozione che siamo andati a cercare. Si tratta dunque ad ogni costo di stabilire la messinscena sulla presenza dell'attore e di privarla, perciò, di tutto quello che contraddice questa presenza.*

Come giungeremo a tal fine?

*Ecco, per esempio, il secondo atto del* Siegfried. *Come si può rappresentare sulla scena una foresta? Intendiamoci prima su questo punto: è una foresta con personaggi, o piuttosto dei personaggi in una foresta? — Noi siamo a teatro per assistere ad un'azione drammatica; dunque qualcosa accade, in questa foresta, che non può evidentemente esprimersi con la pittura. Ecco, perciò, il punto di partenza: un tale e un tal'altro fanno questo e quello, dicono questo e quello in una foresta. Per comporre le scene non dobbiamo cercare di vedere una foresta; ma rappresentare minutamente nella loro successione tutti i fatti che vi accadono. La conoscenza perfetta del testo è, dunque, indispensabile e la visione che ispirerà lo scenografo cambia così di natura: i suoi occhi dovranno fissarsi ai personaggi e penserà alla foresta come ad un'atmosfera speciale che cinge e corona gli attori, — un'atmosfera ch'egli non può cogliere altrimenti che in rapporto agli esseri vivi e mobili dai quali non gli è consentito volgere lo sguardo. Il quadro, dunque, non sarà più, in nessun momento della visione, un artifizio di pittura inanimata, ma sempre vivente. La messinscena diventa così la composizione di un quadro nel tempo; invece di cominciare da una pittura ordinata da uno qualunque ad un altro, noi principieremo dall'attore: disposti a sacrificare tutto per valorizzarne artisticamente l'azione. Ripeto, noi non cerchiamo di dare l'illusione di una foresta, bensì l'illusione di un uomo nell'atmosfera di una foresta; in questo caso la realtà è l'uomo, in confronto del quale ogni altra illusione è vana. Tutto ciò che tocca questo uomo dev'essergli destinato, — il resto concorre a creare intorno a lui l'atmosfera indicata —: se per un istante perdiamo di vista Sigfrido e alziamo gli occhi, il quadro scenico non ha necessariamente più illusione da donarci: il suo artifizio ha per scopo Sigfrido; e, quando la foresta sotto la lieve carezza del vento attirerà il suo sguardo, noi spettatori la vedremo bagnarsi di luci e ombre mobili, non scorgeremo brandelli tirati da uno spago.*

*L'illusione scenica è lo presenza vivente dell'attore.*

Le condizioni essenziali della presenza artistica del corpo umano nel dramma sono: la struttura della scena e la luce.

Parleremo della luce.

Ai nostri giorni, l'illuminazione è fatta in quattro modi: con gli apparecchi fissi, che rischiarano dall'alto e che son talvolta secondati da altri, mobili, disposti nelle quinte e sul palco.

Con la ribalta.

Con apparecchi mobili destinati a proiezioni e raggi in varia guisa.

Con l'illuminazione in trasparenza, ottenuta rischiarando il verso della scena.

L'illuminazione nuova, invece, consisterà nella luce diffusa ed in quella diretta. La prima prodotta da apparecchi immobili forniti di schermi d'ineguale trasparenza, concede di *vedere* la scena; la seconda prodotta da apparecchi mobili è quella, per esempio, di una fiaccola, della luna, di un'apparizione soprànnaturale.

Le due luci, perchè siano germinate delle ombre fra loro, debbono essere variamente intense, senza oltrepassare un certo limite: per cui diverrebbero insignificanti.

La luce può essere attenuata naturalmente o con vetri colorati riuscendo a proiettare le immagini dalle linee più vaghe alle più precise.

Adunando i raggi della fonte luminosa su schermi di trasparenza diversa la luce è diminuita, indirizzata, fatta più intensa; le combinazioni dei colori, delle forme, dei movimenti ne variano l'effetto all'infinito.

Dunque: luci e corpi che le intersechino.

Luce diffusa per collaborare all'espressione degli oggetti.

Luce diretta per renderli più o meno visibili.

Luce colorata per mutare i rapporti tonali delle cose e creare un ambiente.

II.

## Per il terzo atto del Tristano.

*Il compito de la illuminazione in questo atto è indicato chiaramente dal soggetto. — Fino a che la luce è un motivo di sofferenza per Tristano, non sia cruciato; ma appena può sopportarne lo splendore e fugare le visioni dell'anima, il suo volto ne deve essere inondato. — Ecco la norma dello scenografo. — Per ottenere questo effetto bisogna limitare di molto la luce e far posto all'ombra. I muri del castello, come uno schermo che ripari una malato, chiudono il lato sinistro e il fondo della scena, volgendo a pena versi destra. — Le prime scene di destra, figurano egualmente l'altro lato dello «schermo», in guisa da lasciar credere di averne tolto una parte per far scorgere al pubblico quello che accade. Le due estremità del «muro» disegnano come un largo vano sul cielo e son congiunte da un'ala in legno.*

*A questa costruzione, segnata a grandi linee, non conviene aggiungere che gli elementi indispensabili a celare le parti scoperte e a rendere naturale l'ombra che regna sulla scena. — Per magnificare il giuoco della luce sul suolo, conviene disporre i praticabili in questa maniera.*

*Alla base del castello sulla sinistra della scena, è congiunto un barbacane che senza turbare la semplicità conferisce ad esso un aspetto più reale. Dal piede di questo barbacane, il suolo discende in pendio, per risalire poi a formare le radici dell'albero sotto il quale giace Tristano. — Dopo le radici, il terreno si avvalla di nuovo ma più sensibilmente, in guisa che fra l'albero e il muro figuri un sentiero — che vien dal fondo — scavato dai passi. In virtù di questa disposizione, la scena ha l'aspetto di una superficie inclinata da sinistra a destra, in maniera che la luce, battendo da destra e calando, finisce per adeguare il piede del barbacane.*

*Quello che, in questa messinscena, deve staccarsi sul fondo chiaro del cielo conviene che sia oggetto della più grande cura, perchè bisogna conservare al quadro, schiuso ad una superficie illuminata, il sommo della semplicità. Il punto elevato donde Kurvenal esplora l'orizzonte è situato a destra nella parte del muro che termina le prime scene per non frammentare sensibilmente la linea uniforme dell'insieme, tuttavia si scorgerà la figura di Kurvenal. S'intende che il mare non sarà manifesto a nessuno e che fra il muro e il cielo non sia nulla da vedere: la volta del cielo è pienamente azzurra, senza nuvole.*

*Tristano giace con il volto al vano aperto nel muro.*

*Converrà seguire il testo: la luce che s'indora sempre più comincia a tremolare ai piedi di Tristano, poi gli sale alla cintura, gli batte in volto, Tristano è inondato di luce, tutto quello che lo circonda è rischiarato, l'illuminazione perviene alla massima intensità; tuttavia resta molto tenue, perchè l'ala del muro che nel fondo corona la vista del cielo proietta un'ombra profonda sulla corte, la porta e l'ingresso; la luce è posseduta dai toni del tramonto. Questa intensità è breve; accentuandosi il movimento della scena, è sempre più sensibile una differenza: la scena relativamente buia, e per contro l'avanscena sempre più rischiarata da una luce sanguinosa.*

*I praticabili che formano la base del muro sono propizii al combattimento, Kurvenal, ferito, arriva nella luce e cade ai piedi di Tristano. Gli uomini di Mark e di Kurvenal non escono dall'ombra. In questa scena si avrà una particolare cura delle ombre dei personaggi.*

*L'ombra di Mark che volge le spalle alla luce non deve cadere sui due eroi del dramma. La luce diminuisce per gradi, fino a che la scena sia fasciata dal crepuscolo sempre più vittorioso. E la tela cade su di un quadro — dai toni uniformi — in cui l'occhio non distingue, più, che l'ultimo riflesso del tramonto rischiarare lievemente la bianca veste d'Isòlda.*

EDOARDO PERSICO.

# IL TETRO DEL COLORE

Oggi lo spettatore un po' rotto alle nostre navigazioni teatrali più non vede la scena. Anche quando è ispirata a sfarzo o a snobismo — senza, per quello, uscire dal solito quadro realistico — lo sguardo dello spettatore è condotto a scrutare tutt'al più una finestretta contorta o la fragilità indefinibile d'un mobiletto misterioso. Generalmente, non appena il velario s'è aperto, buttiamo sulla scena un rapido sguardo che ci ambienti in una convenzione: interno, esterno, salotto, giardino. Subito dopo veniamo agli attori dimenticando praticabili e fondali che continueremo a vedere, per usare un termine dei fotografi, sfocati; e l'esistenza d'un apparecchio telefonico — trillante personaggio, nucleo di preordinate vicende altrimenti ineffabili — ci sorprenderà poi col suo squillo.

Il realismo delle nostre scene, come tutte le malattie non gravi divenute croniche, lo avvertiamo soltanto a qualche fitta più acuta: e bisognerà che chi voglia tentare il rinnovamento della nostra messinscena abbia mezzi adeguati e saldo cuore per non dover poi subire troppi patti e troppe transazioni. Meglio l'eccesso del cauto procedere per assaggi.

La resistenza da vincere è nei gusti del pubblico che non ha gusto; e la pretesa di educarlo sino a crearglíene uno non può provocare che sorde opposizioni in un primo tempo irriducibili. Ardua e meritoria impresa quella di disavvezzare il pubblico delle nostre platee dal paragonare la camera da letto della protagonista con la propria o con quella che vorrebbe avere: di convincerlo che un ambiente scenico deve stare a un ambiente reale come il quadro di un pittore a una fotografia. Ma per far ciò occorre indirettamente affrontare la credenza più vasta che il quadro debba tendere alla fotografia e le condizioni pratiche del nostro teatro: l'estrema mobilità delle compagnie, l'impossibilità di rinnovare frequentemente gli scenari, la figura del direttore di teatro esistente soltanto per funzioni puramente amministrative, il disprezzo dei nostri pittori, infine, per il «mestiere» dello scenografo.

Ma oggi della messinscena e dei suoi problemi si parla quanto di un poeta esotico: è già molto. Oggi nella danza si tende a scorgere una nuova forma d'arte che per certi trapassi e per certi scorci possa sostituire il dramma parlato: è già troppo. In tempi di poeti i problemi della messinscena e della danza vengono tutt'al più lasciati a scenografi e a mimi: in tempi di povertà lirica d'aridità torbida e inquieta possono assurgere a notevolissima importanza.

Saldo cuore dovette avere Achille Ricciardi per il suo sogno sognato per quasi vent'anni nel suo eremo d'Abruzzo. Tramonti e albe sulla Maiella dovettero apparirgli come cosmiche anticipazioni dei suoi drammi mutevolmente trascolorantisi: e il problema del «tono» dovette in lui divenire ossessivo. La morte lo colse ancor giovane, non appena ottenute le prime realizzazioni del suo sogno col sacrificio del podere paterno, mentre s'accingeva a ritentare in paesi stranieri la sua avventura colorata. Rimangono di lui il ricordo di quel suo amore quasi mistico per la scena e alcuni scritti un po' febbrili, più organici che limpidi, ricognizioni teoriche di una tra le più ardite pattuglie che contro il realismo scenico abbia avuto la guerriglia accesasi in questo scorcio del novecento.

Al suo teatro di colore il Ricciardi era giunto per ricerche e accostamenti sempre delusi dal suo desiderio di assoluta conclusione alle premesse. In Meyerhold e in Bakst aveva trovato la prima fusione tra movimento, musica e colore: di quest'ultimo Craig ed Erler gli avevan cofermata la potenza descrittiva. Tutti i precedenti tentativi di realizzare la scena rendendola partecipe del dramma eran stati tentativi statici: la scena era tale dall'inizio alla fine dell'atto o del quadro senza fondamentali variazioni. Nell'averla resa coloristicamente dinamica stanno il progresso e il merito del Ricciardi. Vedremo se ciò sia stato una scoperta o una trovata.

Il sistema ricciardiano potrebbe far suo il vecchissimo motto: «Ogni paesaggio è uno stato d'animo». E' ovvio che lo stesso oggetto, lo stesso sfondo che noi vediamo in un determinato momento non è lo stesso che noi vediamo in un altro istante in cui il nostro animo soggiaccia a forze e a impulsi diversi. Il dramma non è che successione e conflitto di vari stati d'animo: perchè, s'è chiesto il Ricciardi, l'ambiente scenico dev'essere estraneo alle vicende delle persone come se esse e l'autore del dramma fossero gelidi, assenti spettatori e non i protagonisti e il poeta che nella concitazione o nei silenzi desolati d'una scena certamente vedono e sentono l'ambiente diverso da quello abbozzato nella primissima didascalia?

L'Oulianow, al Teatro di Mosca, cercava il tono dominante di ogni singolo atto o quadro: per la noia desolata dall'afa delle prime ore d'un pomeriggio d'estate la sintesi visiva era nel predominio di un giallo cupo su di un giallo diafano leggero: ma le zone chiare e le zone scure erano immote dall'inizio alla fine dell'atto o del quadro. Il Ricciardi vuol invece seguire tutti gli stati d'animo dei personaggi coll'avvicendarsi di varie tonalità di colori sugli oggetti che costituiscono l'ambiente scenico circostante. Anche le persone del dramma diventano schermo a proiezioni colorate: e tutta la persona o parte di essa sarà variamente illuminata a seconda del suo stato d'animo e di quello degli altri protagonisti: che verrano così a vivere la loro vicenda in un camaleontico alone che vorrebbe esser lirico.

Il Ricciardi era partito dagli stessi vieti pregiudizi che confortano quanti credono che per rinnovare il teatro basti rinnovarne la scenografia. Essi credono che il drammaturgo non abbia, per esempio, le notazioni di colore del romanziere che può interrompere qualunque analisi o conflitto con una nota d'ambiente che quell'analisi e quel conflitto rafforzi. Essi credono che nella frettolosa e limitata realtà scenica non possano, nelle didascalie del drammaturgo, essere rese sensibili al pubblico che notazioni fondamentali: alba, tramonto, lampo, tuono; e di ciò si confortano ricordando che sul palcoscenico le ore son di venti minuti e che in altri cinque al più si passa dal giorno alla notte.

Essi dimenticano che il drammaturgo ha per nota fondamentale la battuta: e che raramente la efficacia d'una didascalia è diversa dalla trovata e dall'effetto. La battuta cecoviana o ibseniana è talmente ricca di scorci di sfondi e di ritorni (per parecchie scene di Cecov e di Isben si potrebbe tracciare una guida tematica), è tanto essenziale nel tessuto connettivo della scena, dell'atto del dramma, che commossi si scorge il prodigioso rifluire d'un sangue vitale sino all'ultima piccola vena — dall'ultimo personaggio secondario alla primissima scena di preparazione. E Ibsen, Cecov e Maeterlink son giunti a un nuovo teatro giungendo anche alla scenografia: non partendo da essa.

La scenografia può e deve rinnovare sè stessa: non riuscirà mai di per sè sola a rinnovare il teatro. Quando un giorno potrà forse credere di esservi riuscita si troverà ad avere creato una nuova forma ibrida, dal teatro staccata e indipendente, un nuovo cinematografo. I teatro è dato dall'atmosfera lirica di battute coordinate in dramma: l'atmosfera lirica delle scene, dell'opera del pittore, deve fondersi e ispirarsi a quella poetica.

E come il pittore deve seguire il poeta, così, nel quadro scenico, la scena dev'esser dominata dall'attore. Questi è al centro del dramma: e se ne verrà scostato da un elemento extraumano divenuto protagonista — torre, drago, cipresso — ciò sarà stato sentito dal poeta nella sua sintesi creatrice: non sarà mai la sovrapposizione estranea di uno scenografo, il cui assunto è di creare un ambiente, un sfondo. Se con luci e volumi e colori questo verrà in primo piano, se contenderà agli attori il fulcro scenico del dramma si ricadrà nell'errore del Ricciardi i cui tentativi scenici (in tono assai minore e con diversità di dettagli ripresi dal Bragaglia) non ebbero successo.

Il Ricciardi era certo d'aver almeno scoperto una formula che potesse servire alla messinscena di qualunque opera, dal teatro cinese a Pirandello. E invece la sua era stata una notevole intuizione che avrebbe potuto avere dei significativi sviluppi: da lui, dopo di lui poteva sorgere il teatro del colore: non che questo dovesse retrocedere a sorreggere e confortare tutti i precedenti capolavori delle più varie letterature drammatiche.

L'errore fondamentale del Ricciardi è stato quello di non aver scritto e rappresentato dei suoi drammi colorati. Era necessario che un poeta — almeno uno — sorgesse che, scrivendo le scene dei suoi drammi avesse anche barbagli quasi allucinati di colori che intimamente integrassero quelle scene in una sostanziale necessità. Così non si sarebbero avute sovrapposizioni che frequentemente poterono rasentare l'arbitrio; così l'opera del fondatore del nuovo teatro non si sarebbe limitata a creare, in margine ai più diversi copioni, degli «spartiti» di seriche fettuccie colorate. E poichè il Ricciardi amava di paragonare il suo teatro del colore a quello musicale, avrebbe anche potuto scegliere i suoi drammi tra quelli... già scritti: ma dichiaratamente prendendoli come canovacci, facendone «libretti» per le sue fantasmagorie luminose.

Ma qui si giunge al suo vero sogno che rasenta la profezia. Il teatro del colore non s'appagava di essere più una sconcertante trovata che una scoperta scenografica: pretendeva di donare all'umanità una nuova arte. Il paragone con la musica era facile e troppo lusinghiero. Come nel dramma musicale i più diversi stati d'animo sono frequentemente espressi dai suoni senza l'ausilio di parole cantate o recitate — e mai col preponderante ausilio del loro significato logico-lirico —, così, nei drammi colorati, trapassi, ritorni di situazioni precedenti, anticipi di future sarebbero dovuti essere affidati all'«elettrica orchestra luminosa».

«Facendo nelle notti scorse gli esperimenti, ho «notato che durante le apparizioni cangianti la «voce di un compagno di veglia si faceva più «sommessa; pareva che ascoltassimo il colore «nelle sue metamorfosi, pareva che il pensiero «del dramma avesse origine da queste mutevoli «apparizioni, e certo ho sentito che nell'ultima, «nella più lontana realizzazione del nostro tea«tro, sarà il colore che determinerà le azioni e «regolerà il ritmo del dramma, anzichè esserne «l'astrazione e la sintesi».

Certamente ebbe anche delle meravigliose disperate allucinazioni che dovettero mostrargli un mondo rinnovato dai nuovi mezzi d'espressione. Dal dramma del colore è breve il trapasso alla sinfonia dei colori: è questa dovette balzargli alla mente col tumulto mostruoso affascinante d'un caos colorato che a poco a poco si placasse nelle nuove leggi di un'arcana armonia. Il suo golfo mistico doveva essere il cielo: gli strumenti della sua orchestra innumerevoli proiettori. Forse, ai legni, agli ottoni, ai timpani, alla celeste, dovevan corrispondere toni fondamentali: e ognuno avrebbe dovuto poter parlare tutto un suo linguaggio.

Nello stellato fisso delle notti estive d'Abruzzo i suoi occhi dovettero sognare turbe di popolo convocate per lo spettacolo che, nuovissimo in tempi lontani, era ormai divenuto un rito d'arte suprema. Eran narrate nel cielo meravigliose tregende di colori terribili, estasi delicate di tutta una gamma di sfumature; se gli uomini avevan rubato al cielo il gioco delle nubi, gli avevan donato nuovissime luci: e il mare che corrusco estendeva l'offerta, raddoppiava la fantasmagoria.

Per quel sogno il nome d'Achille Ricciardi dev'essere ricordato.

MARIO GROMO.

# Rougena Zátková.

### Una pittrice boema.

Uno spirito forte ed audace, sensibile e volitivo, imprigionato in un fisico femminile incantatore.

Bellezza e femminilità sono un carico gravoso ed arduo a portare degnamente nella vita per un essere superiore ed attivo. Lo avvincono e lo dominano tutto delle loro esigenze imperiose, ne deprimono pensiero e coscienza, isolandolo dal mondo di fuori con grave barriera entro cui ogni aspirazione esinanisce ed ogni sensibilità si tortura acuita e dolorosamente inespressa.

Attorno, attorno, la barriera è rinserrata, ingigantita dal tumulto dei desideri, delle passioni, dei mali degli uomini i cui flutti incalzanti, tolgono ogni respiro, vietano ogni ampio e libero sguardo sulla vita all'essere femminile, respingendolo alla sua funzione decorativa, quando accenni ad uscirne inchiodandolo colle loro potenti ondate alla sua grazia ed alla sua solitudine.

E sola è sempre: sola tra il mareggiare delle passioni, suscitato dal suo fascino: sola col suo alone di bellezza da cui troppo tardi e troppo presto giungerà il tempo a liberarla, sola colla sua femminilità desiderosa di espansione e di sentimento, di elevarsi sulla terra e non di esservi respinta dalla furia e dall'impeto virile.

Rougena Zàtkovà ebbe prima il tormento della sua bellezza e quando lo superò, il suo grande sentimento di donna Le fece pagare duramente ogni conquista strappata al tempo ed alla vita. La sua esistenza non l'ha consumata, l'ha lasciata brano a brano ad ogni gradino della sua ascesa, torturata dalle contradizioni del secolo che volle conoscere e risolvere con ogni forza e tenacia.

I più bei miraggi che hanno abbagliato i suoi compagni nel tempo ed ancora ne guidano la corsa per le vie del mondo, si rifletterono con eco ampia e profonda nella sua vita, torturarono la sua ambizione, oppressero il suo cervello, agitarono il suo cuore. Nel suo destino di donna, senza requie divisa tra il suo sentimento, la sua aspirazione a fare, e le crudeltà del secolo s'è specchiato nei motivi dominanti il contrasto del tempo tra il ritmo implacabile della società meccanica e le aspirazioni più nobili dell'umanità condannata a correre, a correre senza meta e senza tregua.

I mali in cui il secolo annega, acceca le cupe angoscie e le sconfinate disperazioni che ne assalgono i riposi, vennero presto a devastarle la vita attorno e se ne salvò per l'altissimo senso della dignità umana e la profonda, incrollabile moralità che mai l'abbandonarono.

Quando il suo alone fisico era più sfolgorante, Rougena Zàtkovà ne ebbe l'ebbrezza ed il sogno ed al pari di altre creature del secolo volle liberarsi del sentimento nell'ambizione di poter afferrare il senso della vita fuori della vita, non più simile tra simili, libera d'ogni dovere d'umanità.

Le pareva di poter superare così gli ostacoli alle sue aspirazioni: li moltiplicava invece.

L'ebrietà della giovinezza La dominava ancor più dispoticamente. Accresciuta era la sua solitudine, raddoppiata la sterilità, ed incapace il cervello, privo dei limiti, della misura e dell'impulso sovrano del sentimento, d'intendere, d'afferrare ed esprimere pur uno tra i tanti veri che apparivano e sparivano al suo passaggio, ammalianti ed infiniti come la gamma delle possibilità umane.

Solo più tardi, passata la febbre della giovinezza e della bellezza e vinta la disperazione del sogno dileguato, un equilibrio superiore lo raggiungeva nell'umanità, gioiosamente ritrovata dopo il lungo errare per i sentieri aridi e tortuosi. La rivisse allora, completamente nelle più alte espressioni: lavorare con umiltà e devozione, lottare, amare, soffrire.

Gli ultimi anni della sua vita sono i più belli ed i più forti, i più completi i più degni che vita di donna possa desiderare.

Amava ed era amata, aveva trovata la sua arte, la sua fede, il suo amore e per la sua arte, per la sua fede, per il suo amore lavorava, lavorava, lottava, gioiva, soffriva. Ed a lottare, a lavorare, ad amare, gioia e dolore continuò forte e sicura sino alla morte, tutta avvolta dal turbine del tempo.

Ritrovando tra la disperazione del suo sogno infranto, nella crisi della malattia, l'umanità perduta, aveva scritto: «*Vie, je crois que toujours je sarai plus fort que toi*».

Lo fu.

Anche quando, attorno di lei l'ambiente costruito con tanto amore e che faceva la sua vita, fu disperso dalla bufera, sola, continuò a ripetere «*Le martyre est un devoir pour ceux qui ont la foi*» e stette salda in mezzo alla bufera, sicura della sua forza morale, forte della sua fede, tetragono ai dubbi il senso religioso, che La guidò serena ai più difficili passi.

Inquadrata nella sua vita, di cui fu la più alta espressione, la Sua arte supera le contradizioni del primo esame.

Queste non sorgevano in Lei da dubbi sulla vigoria e sulla saldezza dei nuovi mezzi di espressione, ma erano radicate nel tormento, che l'accompagnò sino alla morte, di voler armonizzare la sua passione di artista ed i tesori dell'umanità, compressa schiacciata, deformata da un mondo che pur si alimenta delle sue fatiche quotidiane e che non le concede un posto degno.

Dominata da profondo senso religioso e da un ideale altissimo della dignità umana, in fondo la Zàtkovà, cercò sempre, cosciente ed incosciente sino all'ultimo giorno, il senso della corsa in cui si divora la società: soffriva, sposa e madre, anello di vita, di non trovare altra ragione al moto che nel moto stesso, altro senso alla corsa che nella corsa stessa, altra ebbrezza alla lotta che nella lotta stessa.

Sentiva il fremito della volontà di potenza, la frenesia di azione che pulsa nelle vene della civiltà meccanica e ne dirige il ritmo vertiginoso, lo sentiva sino all'esaltazione lirica, la sua passione di artista ne era tutta rapita, ma il suo sentimento di donna non riusciva a soddisfarsi di un posto secondario nella vita per i suoi simili, per i suoi figli. Il senso religioso che aveva formato con amore in sè stessa, strappandolo alle tempeste dissolutrici che l'avevano assalita, e che era il suo centro e la sua prima creatura, la facevano ritrarre, angosciata, dai cinismi di cui apertamente si alimenta il moto del nuovo mondo.

Le meraviglie dell'elettricità, combinate dall'uomo, pur ignorando le origini del mistero di cui si serve e che ha l'illusione di dominare, l'animavano tutta di ammirazione, di entusiasmo, di piacere, ma l'elettrificazione della vita umana, la schiavitù dell'uomo all'elettricità, l'abbandono delle più nobili sue aspirazioni e tradizioni le davano orrore. Le macchine potenti, elevate come sfide al cielo, destavano tutto il suo lirismo di artista, eccitavano la sua passione, colpivano la sua fantasia, ma più in alto dei mostri che moltiplicano le velocità nella lebbrile sinfonia dei motori il suo cuore di donna madre e sposa poneva l'umanità per cui voleva nel mondo, che costruisce che l'imprigiona un posto degno e libero.

Pur soffrendo della progressiva rinuncia che l'essere umano vien facendo ad ogni sviluppo del macchinismo sentì che il suo posto era nel suo tempo, e volle esserne e ne fu una figlia devota, cercando di intenderne le voci più ampie e più libere.

Istintivo al suo cuore di donna, prima che al suo pensiero ed al suo senso di artista, il tormento della Zàtkovà, è il tormento d'ogni spirito sensibile nella Società moderna di chi indietreggiare innanzi alla vita nuova non voglia, e pur ripiega indeciso, inerte, desiderando salvi ed in prima linea quei valori umani che furono sino a ieri l'unica difesa e la misura sovrana della nostra vita di uomini.

Ecco il futurismo di Rougena Zàtkovà. Essa comprese appieno e subito il nobile sforzo del movimento futurista per dare un senso lirico alla società moderna; nelle opere dei pionieri futuristi sentì battere una devozione assoluta all'arte e lo sforzo generoso sino all'eroismo ed al sacrificio, di comprimere le nostre passioni di uomini, per trovare ed esprimere il ritmo della vita meccanica.

Se il suo cuore di donna che si sentiva anello di vita tra vite cercava e cercò sempre sino alla morte una più ampia valutazione dei valori umani, se il suo senso religioso La spinse a chiedere senza tregua più ampi motivi di fede, rifiutandosi al paganesimo della macchina e del moto, la Sua intelligenza Le mostrò che il misticismo dell'azione, inspiratore della poesia e dell'arte pittorica e plastica futurista offriva il meno arbitrario ed il più adeguato senso della società moderna, se arrivava alla scoperta di nuove fonti emotive, alla creazione di un nuovo lirismo, determinando nuovi mezzi espressivi nella pittura, nella scultura, nella letteratura.

E' prematuro voler distinguere il definitivo dal transitorio l'essenziale dal contingente, in un movimento come il futurista, che ha accolto ed accoglie tante manifestazioni contraddittorie, si è alimentato e si alimenta di tanti contrasti, e sembra ancora in pieno sviluppo?

Per ora, osservandolo nel tempo, comincia a risaltarne preciso ciò che ne determinò il primo impulso e ne assicura la profonda originalità al di sopra delle polemiche, delle reazioni e delle contraddizioni: l'audace sforzo di armonizzare l'arte colle nuove forme della vita. Cosciente sforzo della mente del creatore che prima di dargli vita nel manifesto del futurismo e di inspirarne la volontà di azione nel gruppo di pionieri suoi seguaci, come lui dominati dall'ansia di trovare nuove fonti liriche al lolo tormento di invasione, lo aveva espresso nelle sue opere liriche (Destruction, Conquete des Etoiles, Roi Bombance) ove, uscendo dallo stato d'animo della poesia simbolista e decadente francese, indicò al mondo i nuovi orizzonti lirici creando una nuova epica.

Niuno può negare che l'arte moderna oscilla tra la lirica marinettiana e la lirica baudelairiana, tra i due opposti poli lirici: l'*Ode alla velocità* di Marinetti ed il «*Je hais le mouvement qui déplace la ligne*» di Baudelaire; tra l'espansione e la fusione lirica del primo col moto della macchina, soffocando il proprio sentimento e le proprie passioni di uomo per renderne il possente respiro, ed il concentramento statico dell'Io della poesia decadente e simbolista francese, la reazione più forte dell'uomo europeo contro il macchinismo, in cui espresse l'angoscia sconfinata, il terrore della solitudine che lo avvinghiano, se appena cessa dall'essere quel che fa, se il suo moto s'arresta per qualche ora d'essere schiavo di un mondo che vive del suo lavoro, ma che non lo salva dalle albe livide e fredde.

Già le generazioni che si affacciano alla vita e guardano dubbiose al vasto cimitero delle speranze e delle illusioni del passato e, pavide, si arrestano alla porta osservando il ritmo crudele del mondo moderno e non sanno decidersi e pur decidersi devono, comprendono che l'avere reagito contro lo stato d'animo della poesia simbolista francese, con cui si muore e si diserta la vita in una lenta agonia, ma non si vive mentre vivere si deve, fu la prima grande conquista della lirica marinettiana e dà al futurismo una forza che apparirà più grande col tempo.

Già essi intendono che l'avere compresso il suo cuore, l'aver schiacciato i suoi valori umani per scoprire i nuovi motivi lirici per intonare il canto alla voce delle nuove divinità che regolano dispoticamente la vita umana, creando la prima poesia epica di un mondo che dà ai suoi esseri la gioia di non appartenersi più nemmeno per l'attimo, e l'ebbrezza della corsa per la corsa, della velocità per la velocità, fu il sacrificio più grande che un artista possa chiedere alla sua umanità il suo maggiore eroismo di fronte alla vita, la sua grandezza nell'arte.

Anche chi colpito dalle bellezze della società moderna, pur sentendo che tornare indietro non si deve, si indugia pensoso ed incerto innanzi al sacrificio di valori umani che gli sono cari, non sapendo rassegnarsi a considerarli tramontati, a veder esaurito lo scopo del moto nel moto stesso, anche questi, come ogni spirito libero, come ogni giovane artista torturato dall'ambizione superiore di inquadrare nell'arte la vita del proprio tempo or comprendono il merito dello sforzo dei pionieri futuristi.

La Zàtkovà fu nel movimento futurista, lavorò sola e sicura, col suo contrasto interno che non doveva arrivare a risolvere, e la guidò in tutta la sua faticosa ascensione.

Come pittrice e scultrice non ebbe mai dubbio che, uscendo dal dinamismo pittorico, che ha moltiplicato le proprietà emotive dell'oggetto, si tornasse allora, come si torna ancora oggi, indietro.

I suoi dubbi non erano, non furono mai in lei sull'espressione, ma nel suo senso religioso, nel suo sentimento che non riesciva e non riescì mai ad armonizzare colla vita del suo tempo.

Ecco le contraddizioni apparenti, i ritorni, le folate varie della sua arte in cui batte però sempre profonda ed uguale, accanto al tormento di voler sovrani i valori umani cari soprattutto al suo cuore di donna, l'ammirazione e l'entusiasmo per la civiltà meccanica.

Alla ricerca di un'armonia superiore, la sua arte oscilla tra le *Illustrazioni Bibliche* compiute dal letto ove fu immobilizzata per un anno, con amore fine e paziente e con minuta e finissima arte, ricca di decorazioni fantastiche e di un acuto umorismo, ed il plastico *Movimento e rumori della macchina piantapalafitte*, in cui non v'è più una linea d'un piano di umanità nella tensione di esprimere in sintesi tutta la vita di movimento e rumori della potente macchina.

Una prima fusione la raggiunse nei quadri: *Ritratto - vita di F. T. Marinetti*, *Vita di vetri*, *Lotta di supremazia tra oggetti* e coll'ultimo *Fame in Russia*.

Per ricchezza di motivi, per potenza di espressione le opere della Zàtkovà stanno con quelle dei maggiori pittori futuristi italiani Boccioni, Balla che fu suo maestro e per cui ebbe sempre gratitudine e dammirazione, Russolo, Depero e con quelle dei maggiori avanguardisti contemporanei. Si pensi che il male e le sofferenze del tempo ne hanno spezzato l'esistenza a trentadue anni.

La Zàtkovà superava con originalità le difficoltà dei mezzi comuni di espressione sostituendo spesso al colore pittorico materiali differenti. I quadri luminosi «*Acqua, Nebbia, Neve, Tempesta in alta mantagna, Sensazioni di luna sulla neve*» sono stati costruiti coll'aiuto di diverse materie (carta d'argento, madreperla, perline) ed efficacissimi nell'originale o sono irriproducibili in fotografia come quello della *Neve* o riprodotti rendono troppo scarsamente la ricchezza e la varietà degli accordi cromatici e lineari e la profondità dei piani.

Spiegando il progresso della sua arte nel catalogo della grande raccolta delle sue opere dell'esposizione di Roma del 1921 Rougena Zàtkovà scriveva: «I miei quadri *Sensazioni delle piante* sono i varii elementi dell'albero presi in un tutto e formanti un nuovo insieme rispondente più alla personalità artistica che alla forma oggettiva che li inspirava». Nei quadri-sensazioni «*Neve, Nebbia Acqua, Luna*» come anche del plastico «*Sole*» ho cercato di cogliere l'elemento nella sua essenza. Partendo da una grande ammirazione per la vita e dalla caratteristica d'ogni cosa e d'ogni elemento, ho lavorato in senso opposto all'ordinario, isolando gli elementi e cercando in ognuno il suo carattere e la sua propria funzione.

Nel plastico «*Movimento e rumori della macchina piantapalafitte*» ho allargato la funzione propria della potente macchina nel suo ambiente, cercando di creare un insieme dinamico delle forme coloristiche e ritmiche corrispondenti alla forza + ambiente + movimento trasformati dalla sua violenta influenza meccanica».

A punta estrema della sua arte la Zàtkovà poneva i disegni coloriti delle varie correnti psichiche (*Amicizia, Astrazione, Estasi, Influenza*, ossia vittoria dello spirito più forte, *Angoscia Catastrofe*) «disegni» essa spiegava «adatti ad esprimere situazioni psichiche difficilmente spiegabili in parole». Questi disegni furono da lei fatti nel 1913 e nel 1914 ed essa più tardi, pur avendoli molto cari, riconosceva che esulavano dal campo dell'arte.

I suoi più forti lavori pittorici «*Vita di vetri, Lotta di supremazia tra oggetti, Dinamismo di scimmia, Ritratto - vita di F. T. Marinetti*» furono da lei fatti a Pegli dal 1920 al 1923. Fu il più completo periodo della sua vita di donna e di artista: viveva in Liguria in una casa isolata di campagna sul mare, col marito Arturo Cappa.

Amava ed era amata, lavorava nel campo che aveva scelto per le sue attività vedeva ogni giorno più vaste porzioni del vero. Ma a tratti, anche allora l'angoscia del tempo la prendeva.

Infatti nel suo mondo quieto e forte di Pegli doveva tutto crollare sotto la bufera della guerra civile italiana.

Dopo fece ad Anzio il grande quadro «*Fame in Russia*».

Esule dall'Italia il marito, lontano la figlia, attorno a Lei nell'Italia che amava come più della sua patria, la guerra civile, ed essa con muto dolore e con infinito amore dava ad ogni pennellata al grande quadro le sue ultime forze, e sentiva la forza andarsene e sola, chiusa nella rocca della sua fede e della sua dignità umana, levava alta, col suo quadro, non per sè, ma per i suoi fratelli e per i suoi figli, dal suo cuore di donna, la sua protesta di figlia di un tempo, avido di quiete e squassato senza requie dalla tempesta.

Finito il grande quadro ne pensava uno completo sul tempo, inspiratogli dal «*Riso rosso*» di Andreieff «*..... sai che la terra è impazzita. Non ci sono più fiori, più canzoni su di lei. E' divenuta rotonda e rossa come la testa di un uomo cui hanno strappata la pelle....*».

Continuava pensierosa a ripetere le frasi del capolavoro del grande scrittore russo salendo, serena per sè, angosciata per gli altri, suoi figli e suoi fratelli, l'ultima tappa del suo calvario, Leysin la grande montagna, di dove era partita guarita e tornava a morire.

«*Perchè* — aveva scritto un giorno — *questo strano mio destino di donna d'essere sempre fuori d'ogni regola di Vita? Sposata era e non sposata, madre per miracolo e subito separata dalla bambina, ho arte che non è quasi più arte, ho un amore destinato a vivere in lontananza. Ora capisco: la mia stella mi butta fuori di ogni centro, e mi limita alla solitudine per troppo dolcezza e troppo debolezza mia e per mancanza di riparo dal di fuori debbo costruirmene uno dal di dentro. Ma la mia casa ora è già a buon punto: l'ho costruita sul fondo solido della mia fede infantile, saldata col mio sangue stesso. Il piccolo giardino, fuori, dove cresce già qualche vero fiore, è inaffiato dalle mie lacrime.*

*Voglio costruire; costruire senza riposo per essere sempre più forte e degna della vita*».

E l'anima che si era foggiata per resistere alle tempeste, strappandola alla sua bellezza ed alla sua femminilità l'accompagnò fedele come il suo amore e la sua arte alla morte dandole la sicurezza di andare e di passare con superiore dignità umana.

GRILDRIG

PIERO GOBETTI, *Direttore responsabile.*
Stabilimento Tipografico L'ALPINA . Cuneo

# IL BARETTI

LA RIVOLUZIONE LIBERALE
Settimanale
Editore PIERO GOBETTI
*Abbonamento annuo L. 20 Estero L. 30*
*Un numero L. 0.50*

QUINDICINALE Editore PIERO GOBETTI - Torino, Via XX Settembre, 60

ABBONAMENTO per il 1925 L. 10 - Estero L. 15 - Sostenitore L. 100 - Un numero separato L. 0,50 - CONTO CORRENTE POSTALE

Anno II - N. 15 - Novembre 1925






# Inchiesta sull'idealismo

## I

*A*) Che si possa parlare di un idealismo italiano come corrente distinta speculativamente e opponibile alle altre affini, mi par dubbio: e quando se ne parla si finisce per ricadere nelle tanto dispregiate minestre italiche del buon Mamiani. Tanto meno sicuramente si può dire che l'idealismo rappresenti la tradizione italiana, posto che in Italia può agevolmente dimostrarsi essere stato tradizionale anche l'empirismo. La realtà è stata, ed è, rappresentata dalla storia dell'idealismo « in » Italia, dell'empirismo « in » Italia, e simili. Gli accenti originali che hanno avuto tra noi questi e gli altri indirizzi filosofici sono piuttosto propri degli individui che della civiltà.

Si può discorrere tuttavia dell'« idealismo italiano » dell'ultimo quarto di secolo come di un movimento organico quando lo si consideri nel suo complessivo significato e àmbito culturale, piuttosto che strettamente filosofico. A dargli una certa compattezza ha contribuito la sua scarsa risonanza nel resto d'Europa, che ne ha per così dire bloccato le energie dentro la cerchia alpina. Non importa che Croce sia tradotto e apprezzato in tutte le lingue dotte, nè che esista un certo nucleo di crociani in Inghilterra; l'influsso del suo pensiero è sin qui stato molto ristretto. Gentile poi è poco tradotto e meno letto, salvo da qualche notevole scrittore hegeliano, ancora inglese. Non parliamo di Varisco e di Martinetti.

E poichè è spuntata, dichiaro di accettare più netta che mai la distinzione tra l'uno e l'altro filosofo idealista, e tra loro e i funghi dell'idealismo (pragmatismo vociano, futurismo, e via dicendo). Croce è il solo a essere in grado di figurare, sia per titoli teorici e sia per pratici, tra i cinque o sei pensatori che dànno una fisionomia storica al pensiero contemporaneo (gli altri potrebbero essere: James, Bergson, Bradley, Avenarius e Vaihinger). Come questi altri, egli non si libera da gravi difficoltà logiche, ma dà sempre ad ogni concetto un tono personale e una concretezza di vita d'ordine superiore. Ed è anche, per molti versi, proprio « italiano ». Le sue dottrine sono un contributo che va da noi agli altri, non dagli altri a noi. Gentile invece rappresenta l'apice del noto movimento di assimilazione critica del pensiero moderno incominciato con i filosofi del Risorgimento: e come tale il suo sistema è tutto un formidabile sforzo di ridurre alla massima unità possibile i concetti elaborati e discussi da questa corrente secolare. Può essere posto accanto a Royce, Boutroux, Windelband, Rickert e in genere a tutti i neo-kantiani e neo-hegeliani. Come processo di revisione idealistica e di purificazione della filosofia romantica il sistema gentiliano ha un valore limitato ma indiscutibile: alcune dottrine più recenti, specie crociane e bergsoniane, gli hanno permesso di rivestire di qualche muscolo la sua scheletrica ossatura. Ma non bisognerebbe mai dimenticare che gli elementi di questa ossatura, sono schemi sintetici di una ricchissima esperienza speculativa, che risale almeno al Medio Evo — nè che essi hanno sempre qualche venatura discendente dalle loro origini prossime, spiritualistiche e cattoliche. L'aver dimenticato questo ha separato gran tratto i gentiliani da Gentile, e Gentile da sè stesso.

Varisco, Martinetti e qualche altro rappresentano alla loro volta un tentativo di acclimatazione italiana del criticismo contemporaneo, saltando sopra alla tradizione. Il tentativo era indovinatissimo, ed è stato condotto sino in fondo: ma l'acclimatazione non è riuscita. — Quanto poi alla speranza di unificare, da un punto di vista precisamente criticistico, la diade Croce-Gentile (speranza che io stesso ho coltivato per un certo tempo, in addietro), la speranza si è rivelata vana: basta osservare che l'unificazione era possibile solo accettando Croce sul piano di Gentile, ma non accettando Gentile sul piano di Croce (o almeno le due accettazioni non si compativano a vicenda).

*B*) Sulla seconda questione, relativa all'influsso dell'idealismo sulla cultura italiana, dopo il 1900, non mi pare che ci sia gran che da rispondere in merito a questioni di fatto. La cultura filosofica, storica e letteraria è stata interamente dominata dall'idealismo, preso nel suo insieme. Abbiamo avuto dei nuclei notevolissimi di resistenza all'influsso crociano e gentiliano: ma piuttosto tra i tecnici che nella cultura largamente intesa. D'altra parte questi nuclei o hanno ceduto a poco a poco o erano (ovvero sono diventati) idealistici a lor volta, con altre sfumature; soltanto pochi ostinati, come Salvemini Rensi Ferrero, sono rimasti chiusi nella loro solitaria protesta.

Questo predominio dell'idealismo ha rappresentato indubbiamente un vantaggio notevole per la nostra cultura, in quanto ne ha raccolto e collegato le deboli forze e le ha dirette in modo unitario a produrre, tra il 1900 e il 1915, una notevole somma di risultati.

Non è stata se non in parte colpa dell'idealismo se altre forze non son potute confluire nella formazione di altri movimenti di una certa organicità e importanza, che giovassero al cozzo delle idee e costituissero vie di riserva e di sbocco per il momento della sua decadenza. L'idealismo operò come un vortice assorbente e accentratore: ma la materia era scarsa, e non poteva formare altri vortici. Così gli mancò la possibilità di avere da validi contrasti l'impulso a una vivace autocritica.

Altro svantaggio per l'idealismo nostro fu la inconsistenza di quel « superamento » del positivismo, di cui esso ha usato e usa menar vanto — mentre in realtà non fece che distruggere ed eliminare la deficiente e mediocre cultura dei cosidetti positivisti italiani. Positivismo vero e proprio tra il '70 e il '900, in Italia non ci fu: ma solo un incremento di studi di scienze sperimentali e positive, e una reviviscenza di materialismo e di naturalismo, che presero quel nome perchè era di moda e faceva comodo e aveva la paternità di Auguste Comte. Di positivismo filosofico, — quello puro, di Stuart Mill, Taine, Avenarius, — si trovano sintomi notevoli solo in alcune dottrine gnoseologiche dell'Ardigò, delle quali nemmeno gli ardigoiani fecero caso. Ora, se positivismo ci fosse stato sul serio, l'idealismo avrebbe certo durato maggior fatica a sconfiggerlo, ma ne avrebbe ereditato una maggior dose di spirito critico (che invece rimase affidato all'equilibrio mentale di Croce) e l'occasione di sviluppare più larghi interessi spirituali.

Infatti, siccome il nostro innocuo positivismo non aveva più che scalfito la cultura religiosa, questa continuò a restare tranquillamente sotto la tutela della vecchia tradizione spiritualistica, in cui neo-tomismo e neo-Scolastica per un verso, modernismo e neo-augustinismo per l'altro hanno infuso nuovo vigore. E l'idealismo, non trovando innanzi a sè il problema religioso e non avvertendone il per il l'importanza, preferì saltarlo a pie' pari. — per non venire ad affrontarlo che dopo un lungo giro, quando era ormai tardi. Pertanto il suo influsso sulla cultura religiosa è stato limitatissimo, e discutibile.

E siccome il positivismo italiano non diede, come avrebbe dovuto dare, una teoria filosofica della scienza come conoscenza positiva, ma soltanto una *summa* di dottrine scientifiche e metodiche mascherata da filosofia, — avvenne che gli idealisti identificarono praticamente scienza e positivismo, e trascurarono quella cultura scientifica, che dovrebbe tenersi da un filosofo in egual conto che la cultura storica e artistica. Ci sono stati è vero i criticisti (Varisco, Martinetti, e Masci e Baratono e Aliotta) che hanno cercato di muovere da una esperienza scientifica: ma a lor volta essi si sono estraniati da qualche altro interesse spirituale, e così son ricaduti in analoghe manchevolezze. La conseguenza è che l'idealismo non ha avuto, fortunatamente, quell'influsso deleterio che sarebbe consistito nel mettere al mondo dei *bouillons* di scienza e idealismo, ma nemmeno, sfortunatamente, quell' influsso salutare che avrebbe dato una più alta coscienza dell'opera loro ai nostri scienziati.

Della cultura politica non mi occupo, prima di tutto perchè sono abbastanza convinto che da una dottrina filosofica possano discendere opposti atteggiamenti pratici, e in un atteggiamento pratico confluire opposte dottrine filosofiche; poi perchè il parere sfavorevole di *Rivoluzione Liberale* al valore del gentilianismo, del futurismo, del vocianesimo nella politica, è noto da un pezzo. Al vantaggio indiretto, portato alla nostra cultura politica dal rinnovarsi di tutto l'ambiente culturale per opera dell'idealismo, fanno del resto più che contrappeso i vantaggi diretti recatile da movimenti di per sè stessi non idealistici.

*C*) Alla domanda, se «l'idealismo è in crisi», bisogna sostituire mentalmente quest'altra, se « sono in crisi la cultura idealistica e gli idealisti e i loro particolari sistemi ». Perchè un indirizzo filosofico è un atteggiamento dello spirito, e non va soggetto a crisi nè a morte.

C'è, anzitutto, una crisi che colpisce, in questo senso, l'idealismo italiano e che deriva in gran parte dalle deficienze che in esso ho cercato di additare. Avvertire tali deficienze basta per generare la crisi storica e personale dei sistemi, specialmente quando i sistemi si sono affermati rigidamente e i loro autori non hanno raggiunto quella superiorità mentale al sistema stesso che permette di tesserlo come una trama non mai finita (e questa superiorità è posseduta in certo grado solo dal Croce). I problemi religiosi e della pratica, la nuova cultura scientifica, contemporanea, non pochi campi dello storiografia sono ancora irti di enigmi per il nostro idealismo: l'esperienza politica di questi anni ha scosso e perturbato la sua coesione culturale Esso ci lascia oggi, in genere, insoddisfatti.

Da più parti, constatando e illustrando la crisi, si propone o si prevede il risorgere o dell'empirismo o del realismo o un nuovo predominio della tradizione spiritualistica e religiosa. Niente di più facile che si passi da un eccesso all'altro. Da un idealismo che troppo presumeva di sè a una restaurazione trionfale, e a sua volta dogmatica delle dottrine cadute già in disuso. Io mi augurerei piuttosto che si avesse sul serio da noi quell'empirismo e quel realismo di fattura critica e moderna che vi sono sin qui poco attecchiti: e sopratutto che si avesse un po' di buon criticismo. E giudicherei saggio partito per un idealista il rifarsi alle fonti speculative dell'idealismo e cercar di comprendere, movendo da queste e per via di esigenze interne, le ragioni ideali e concrete del realismo e dell'empirismo come atteggiamenti insopprimibili. Ma i savi e ragionevoli partiti si possono consigliare agli individui, ma non alla storia, la quale spesso non ne tien conto, riservandosi di mostrarli errati o giusti soltanto a lungo andare. Questo ci sarà di buono, ad ogni modo, che, qualunque indirizzo trionfi, non potrà a meno di assorbire i risultati spirituali della esperienza idealistica di un quarto di secolo.

Ma l'idealismo non è, propriamente, in crisi come movimento europeo: posto che nella filosofia europea contemporanea (e anche separatamente nella francese, nella inglese, nella tedesca) i più vari indirizzi convivono con energia e vigore praticamente, se non qualitativamente, uguali, e l'uno non esclude gli altri nè pare destinato a precipitare se gli altri sormontano. Tanto è vero che dappertutto si trova in buona salute l'idealismo meglio che da noi — e in buona salute si trovano l'empirismo, il criticismo, il realismo e via dicendo tutti con qualche notevole speranza di rendere ancora buoni frutti.

Eppure c'è una crisi nel pensiero europeo che colpisce tutte queste forme di speculazione, e quindi anche l'idealismo in una con le altre. I caratteri di questa crisi si possono definire così: ci sono, e vivono, una serie di atteggiamenti dello spirito filosofico nella cui molteplicità continua ad esprimersi un millenaria esperienza di vita e di pensiero. Questi atteggiamenti posseggono una vitalità propria che ha tratto dalla riflessione filosofica il dono dell'immortalità: e ciascuno di essi offre una via che non è ancora chiusa e sulla quale c'è pur sempre cammino da percorrere. Ma con tutto ciò essi non appagano più lo spirito del nostro tempo, poichè per quante ignote soluzioni di vecchi e nuovi problemi essi possano dare nel loro sviluppo ulteriore, le linee direttive di queste soluzioni sembrano in certo qual modo ormai prevedibili e già implicitamente e oscuramente esaurite. La compiutezza e profondità della cultura storica odierna si aggiunge a tale considerazione e accresce il tormento di non poter pensare qualche cosa che non sia già stato pensato o reso pensabile. — E tuttavia palpita nella coscienza contemporanea alcunchè di nuovo, buono o cattivo che sia, a cui si vorrebbe dare espressione: sicchè si desidera vagamente da più parti, specialmente in Germania, la creazione di un nuovo atteggiamento speculativo, che non sia nè idealismo nè empirismo, nè intellettualismo nè volontarismo, nè « così » nè « non così », e faccia a meno perfino di questi termini e dei loro simili. Che cosa poi debba essere questo atteggiamento non si sa; chè se si sapesse, sarebbe già creato. Ma chi osserva con occhio clinico i movimenti d'avanguardia della letteratura d'oggi, che fanno un poco da battistrada, e i tentativi filosofici di molti giovani; chi sente un po' nel suo cuore l'eco di questo dramma filosofico, tuttora sotterraneo, potrà darmi ragione. Salvo poi a dar torto alla novella creatura, una volta nata.

SANTINO CARAMELLA.

## II

1) Un posto eminente; è oggi l'unica filosofia che abbia una vita. La storia, la critica letteraria, il cattolicismo, la politica, il protestantismo, le scienze del diritto, e persino le scienze esatte per non parlare del giornalismo e delle conversazioni, ne mostrano l'influenza. Tale influenza non è scarsa nemmeno all'estero. — C'è un idealismo italiano. Certamente: esso è caratterizzato dal suo storicismo e dalla ripresa della tradizione filosofica italiana meridionale. Cose risapute.

2) Una influenza vasta e vivace, più o meno buona a seconda che si è esercitata su spiriti geniali, mediocri, settari, balordi, professorali, leggeri, coriacei, onesti, critici spassosi, ecc. ecc. come nella storia di tutte le influenze si è visto da che mondo è mondo.

3- L'idealismo è in crisi di dominio. Non ha più avversari. Non ha ancora successori. Non ha creato rivali. Perciò la crisi si manifesta con l'interno dissenso fra Croce e Gentile.

GIUSEPPE PREZZOLINI.

## III

L'idealismo italiano non ha avuto e non poteva avere influenza sul movimento scientifico contemporaneo sopratutto perchè i nostri filosofi, privi come sono di ogni simpatia per la scienza e di ogni seria cultura scientifica, non hanno saputo darci, sulla scienza, che teorie generiche le quali, dal punto di vista scientifico, sono poco più che discorsi in aria. La stessa teoria che la scienza è esperienza assoluta, appunto perchè è rimasta indifferente ai problemi, alle scoperte, alle teorie che più ànno appassionato gli scienziati, non ha avuto, com'era naturale, nessuna risonanza al mondo scientifico; mentre le teorie ensteiniane sulla relatività del tempo, dello spazio e della gravitazione, benchè assai modeste dal punto di vista filosofico, hanno avuto un successo strepitoso perchè erano, o sembravano, la soluzione delle difficoltà che travagliano la scienza contemporanea.

Anche sulla storia della scienza l'influenza del nostro idealismo, se si prescinde dall'*Arduo* e un po' dal Bilancioni, si deve considerare nulla o insignificante. Fuori o contro l'idealismo sono stati sempre infatti l'Ostwald, il Mach, il Poincaré, il Vailati, il Favaro, il Duhem, il Loria, il Marcolongo, il Vacca, l'Enriques, il Solovine; i vinciani Cermenati, direttore dell'*Istituto di studi vinciani*, Ettore Verga, direttore della *Raccolta vinciana*, Edmondo Solmi, De Torri, De Lorenzo, Séailles, Beltrami, Péladan, Bottazzi; la rivista *Scientia* di Eugenio Rignano, che si dice di sintesi scientifica ma è in realtà di alta volgarizzazione, di storia e di critica della scienza; la rivista *Isis* di Giorgio Sarton, dedicata alla storia della scienza e della civiltà; l'*Archivio di storia della scienza* e *Gli scienziati italiani* di Aldo Mieli; l'*Annuario scientifico ed industriale* di Lavoro Amaduzzi; le numerose riviste, in generale tedesche (o rubriche di riviste) di bibliografia scientifica e infine le necrologie degli scienziati che si pubblicano nei periodici scientifici e negli atti accademici.

Questa mancata influenza dell'idealismo italiano è stata un male per la scienza, che è rimasta quasi tagliata fuori dalla cultura contemporanea, e sopratutto per la storia della scienza, la quale, dominata com'è stata dal metodo erudito, non ha saputo rivelare valori nuovi. Ma essa costituisce senza dubbio anche un'obiezione contro il nostro idealismo, il quale, se non vuol dichiararsi incapace di penetrare la vita moderna, dovrà concepire rigorosamente tutta la realtà, e quindi anche la scienza, come spirito, realizzando finalmente quell'assoluta imanenza a cui sembrò mirare, quand'era filosofo, il Gentile.

SEB. TIMPANARO.

# Konstantin Nikolàjevic Bàtjuskov

## 1797-1855

Apre, come il Waliszewski notò, la serie dei destini tragici nella letteratura russa. La sua longevità fu dimezzata dalla follia, triste eredità materna, che fasciò di tenebra e ridusse a squallida vegetazione i suoi ultimi 33 anni.

Figlio di un proprietario nobile di Vològda, Bàtjuskov non conobbe le carezze della madre, impazzita poco dopo la sua nascita, perchè tosto allontanato da lei e mandato a Pietroburgo. Colà esercitò profondo influsso sulla sua educazione un parente del padre, il Muravjòv, amico del grande Karamzin e scrittore egli stesso, fervido cultore dell'antichità classica e della letteratura italiana. Sotto la sua guida Bàtjuskov studiò specialmente lingua e poesia latina, da lui ebbe la prima rivelazione del mondo classico. La poesia ellenica, invece, non gli si rivelò che per il tramite delle versioni, e ne eseguì egli stesso, e di molto riuscite, di seconda mano, dal francese.

In quel tempo Bàtjuskov strinse amicizia con vari giovani letterati, che da pochi anni avevano fondato una « Libera società degli amici della letteratura, delle scienze e delle arti », cercando di sfuggire alle strettoie dell'imperante pseudo classicismo retorico.

Come gli altri nobili del tempo, servì, compiuti gli studi, nell'amministrazione statale: prima, per brevissimo tempo, in quella civile, poi nella militare. Il 1807 lo vide combattere contro Napoleone sul Niemen e cader ferito a Heilsberg. Durante la campagna si legò strettamente col commilitone Pètin, un giovine dall'anima pura e generosa, che divenne per lui l'ideale dell'amico e rappresentò nella sua vita la parte di Andrèj Turghènjev in quella di Zukòvskij. Sei anni dopo lo perderà nella « battaglia delle nazioni », sotto le mura di Lipsia, e lo rievocherà più tardi in una delle sue più belle liriche.

Ricoverato, dopo la ferita, a Riga, nella casa di un ricco mercante, Bàtjuskov s'innamorò, pare ricambiato, della figlia dell'ospite, ma, non avendola ottenuta in moglie, se ne partì affranto e cercò rifugio nel podere paterno.

Nel successivo soggiorno del 1809-10 a Pietroburgo e a Mosca, fra le letture di Orazio, di Voltaire e di Parny (che, nonostante la sua mediocrità, ebbe in Russia una voga immensa e una pleiade di traduttori e di imitatori, non escluso il giovine Pùskin) e la frequentazione di scrittori come Zukòvskij, Karamzì e Vjàzemskij, lo spirito di Bàtjuskov si avviò alla maturità attraverso un eclettismo che, traducendosi in perpetue oscillazioni del gusto e nell'assenza di una linea artistica continuativa, non gli permetterà, se non in rari felici e fulgidi istanti, di attingere la perfezione.

Nel 1812 l'incendio di Mosca sferra gli sdegni misogallici del Poeta, che, già grande ammiratore dei francesi, li chiama ora « vandali » e « barbari », degni della ghigliottina, come i loro libri del rogo: nelle sue poesie di quell'anno un soffio impetuoso di amor patrio spazza ogni traccia di quell'epicureismo che era stato il motivo dominante della sua opera anteriore. Ma la grande guerra nazionale del 1812-1814 lo fa accorrere nelle linee prime anche come soldato: a Lipsia lo strazia la morte, cui già s'accennò, dell'amico fraternamente amato, caduto al suo fianco nelle acque rabide della Pleiss; a Parigi, dove il turbine della vittoria l'ha trascinato, lo esalta l'ingresso trionfale delle armi coalizzate, con Alessandro I alla testa.

Dopo una breve permanenza in Germania, dove fra tutti più lo affascina Schiller, e in Inghilterra, torna per mare, attraverso la Svezia, in patria. Il ritorno è assai triste: il male nervoso che lo trarrà alla demenza lo insidia. Le tetre ruine di un antico castello sulla dirupata costa svedese gli ispirano un'altra stupenda elegia, tutta adombrata di malinconia ossianica, che Bjelinskij dirà artisticamente perfetta.

E' anche a questo momento che i biografi di Bàtjuskov fan risalire le sue prime manifestazioni di mistica religiosità: altre volte, nella letteratura russa, il misticismo farà da battistrada alla follia.

A Pietroburgo un secondo amore sfortunato precipita il suo destino: i suoi nervi s'ammalano gravemente e d'ora innanzi non gli daranno più tregua. Il suo misticismo si accentua: ormai egli parla di sè medesimo come di un « epicureo pentito » e scrive: « la vita non è l'eternità, per fortuna nostra, e il patire ha una fine! »

Lo spirito, che tanto aveva cantato l'Ellade luminosa, l'ebbrezza dei cori bacchici, la tenerezza e il fuoco della passione amorosa, cade vieppiù sotto l'impero della malattia universale del tempo: la « *mirovàja toskà* » (l'equivalente russo del « *Weltschmerz* »), si affratella a Chateaubriand e a Byron, l'intima religiosità di Zukòvskij lo conquide più intimamente.

Nel 1817, lo stesso anno in cui incontrò Pùskin giovinetto nella società di Zukòvskji, la Musa di Bàtjuskov ha, prima di spegnersi, l'ultimo vivido sprazzo nella più famosa delle sue composizioni, considerata tuttavia a torto come il suo capolavoro (già Bjelinskij ne rilevò, accanto ai fulgori, le opacità e le debolezze): « Il Tasso morente », poemetto elegiaco, classico di paludamento, ma romantico d'intonazione e di contenuto. Il vate italiano aveva sempre fortemente occupato l'immaginazione del poeta russo, pure per le fortunose vicende della sua vita, nelle quali Bàtjuskov, ancora fanciullo e adolescente, aveva visto riflessi e, con presaga angoscia, anche anticipati i dolori della propria esistenza. Il canto del « dolce cigno », che Bàtjuskov pone sulle labbra del Tasso agonizzante, è, veramente, il suo canto del cigno.

Gli ultimi anni della vita cosciente di Bàtjuskov non sono che un correre affannoso verso un miraggio che da lui più e più si slontana: la salute e la pace. Da Pietroburgo al mezzodì della Russia, di là in Italia, dove l'intercessione di Zukòvskij gli ha ottenuto un posto alla legazione russa di Napoli, ma dove neppure il clima può nulla contro il suo male; da Napoli, a scopo di cura, in Germania, e poi di nuovo in patria. A Simferòpol, nel 1822, la notte si addensa definitivamente intorno al suo spirito.

Nella poesia di Bàtjuskov, sono originalmente e fondamentalmente classici, oltre alle forme, alcuni dei principali impulsi, spiriti e accenti: l'esaltazione della vita, della gioia e dell'amore sotto il sereno cielo ellenico, una leggera e leggiadra filosofia fra anacreontica ed epicurea che ha per ideale « una modesta ombra, la pace dell'animo, la libertà della vita e della creazione », la tendenza (che quasi sempre prevale) ad una chiara e limpida concretezza; ma fin quasi dall'inizio, e sempre più spiccate, diffuse e frequenti col proceder degli anni e delle influenze estranee, troviamo nel classicismo di Bàtjuskov delle sfumature, incrinature, infiltrazioni eterogenee, dalle quali vapora come un velo di romanticismo, sia pure squisito, che si stende sul contenuto di quello e lo appanna. Sarà dapprima il ricorrere numeroso di una nota fortemente elegiaca di tenerezza e di tristezza, che ci farà ricordare il romanticismo di un latino che Bàtjuskov tradusse felicemente: Tibullo, ma verranno poi anche le ombreggiature di tetraggine ossianica, come in alcune delle poesie già menzionate che pur sono fra le sue migliori, le inflessioni karamziniane e le preoccupazioni moralistiche, religiose, ascetiche alla Zukòvskij, anche se il suo incontestabile buon gusto lo terrà le mille miglia lontano dal grottesco romanticismo medievale di quest'ultimo e dal sentimentalismo lacrimoso di Karamzin, che aveva culminato nella « Povera Lisa », croce e delizia dei cuori sensibili della generazione precedente.

La personalità poetica di Bàtjuskov riesce così molto complessa e composita: il cantore della voluttà, del vino e dell'amore, il sacerdote delle Muse e delle Grazie, vive in lui, in più o meno armonica simbiosi, col sognatore malinconico, col filosofo cupamente pessimista, con l'asceta e col mistico: egli attinge le sue ispirazioni alla fonte Castalia, ma altresì al nebuloso mare scandinavo, sul quale ancora echeggiano per lui il canto ispirato degli scaldi e il grido di guerra dei vichinghi, e anche l'esaltazione anacreontica e l'ebrezza dionisiaca appaion in lui solo un mezzo per « dimenticarsi e scordando che tutto è labile quaggiù e che la morte è il retaggio sicuro di ogni vivente.

Il posto che Bàtjuskov, nonostante una relativa povertà e monotonia di contenuto, occupa nella letteratura russa è importantissimo.

Nei facili quanto caduchi triumvirati, che la fama spesso amò in Russia comporre per riunire, più o meno ibridamente, i nomi dei suoi poeti prediletti, Bàtjuskov fu prima affiancato al venerando maestro Karamzin e al devoto amico Zukòvskji, poi a quest'ultimo ed al sommo Pùskin, a Pùskin che appena sorgeva, promettente aurora di un magnifico giorno, nel momento stesso in cui Bàtjuskov stava per tramontare nel più tragico dei silenzi.

Non è a stupire se tali effimeri triumvirati furon presto disfatti da un più maturo senso critico, che a Bàtjuskov, poeta eminentemente di transizione, assegnò il debito posto nella graduatoria poetica russa: fra Zukòvskij da un lato che, per quanto di pochi anni maggior di lui, è spiritualmente ancora tutto impregnato di passato, e dall'altro Pùskin, che rappresenta e schiude il fulgido avvenire.

Rispetto al primo, se gli appare inferiore per ricchezza di contenuto, per organica pienezza e continuità di sviluppo, per vastità di creazione, Bàtjuskov è senza dubbio immensamente superiore per nervosa modernità, complessità e raffinatezza psicologica e soprattutto per artistica purezza di stile, di forme e di ritmi. Si può, anzi, dire che quanto Zukòvskij fece per il contenuto della poesia russa, Bàtjuskov lo fece per la forma. Come prosatore, poi, — chè egli scrisse anche in prosa — deve senz'altro dirsi all'altezza di Zukòvskij, essendosi rivelato eccellente stilista specialmente nei suoi saggi su Lomonòssov e Kantemìr, sulla poesia e sui poeti, e nei « Frammenti di lettere di un ufficiale russo dalla Finlandia ».

Rispetto a Pùskin, pur essendo rimasto a tanta distanza dalla sua artistica perfezione, dal suo geniale equilibrio di sostanza e di forma, dalla sua universalità d'ispirazione, che lo fanno insieme rappresentativo di tutta la poesia di una razza, Bàtjuskov ha, tuttavia, la gloria di esser stato uno dei suoi più grandi maestri di arte poetica (gli altri furono Lomonòssov, Derzàvin e Zukòvskij), sia pure per venire anche lui, come gli altri tutti, superato dall'alunno; ed ha, poi, in particolare, il vanto di avergli trasmesso una tecnica poetica così perfezionata e un verso così armonioso, così limpido e così fluido, che Pùskin — non lo diciamo noi, ma lo dice Bjelìnskij — ben poco dovette ancora aggiungervi, e forse solo una maggior dovizia e purezza di lingua, per farne uno strumento perfetto. Anche la classica chiarezza e determinatezza del concetto poetico e della immagine lirica, che, sotto ogni velatura romantica, abbiamo visto costituire uno dei pregi essenziali di Bàtjuskov, spiega le simpatie di Pùskin per questo poeta e l'azione che su Pùskin egli esercitò. Il temperamento artistico del massimo fra i russi e quell'amore della concretezza e dell'evidenza in poesia che gli faceva riporre la più alta ambizione nello scrivere in modo che tutti, « dal più grande al più piccolo », lo comprendessero, dovevano naturalmente portarlo verso chi aveva scritto queste parole adamantine: « Vivi come scrivi e scrivi come vivi, altrimenti tutte le risonanze della tua lira saranno false ». ALFREDO POLLEDRO.

## LA FONTE

La procella tacque, e nel sereno azzurro
il sole ci apparve all'occidente;
torbida la fonte, dopo la furiosa procella,
con mugghio e strepito corre pei campi!
Zafna! t'accosta: per vergine pura
di palma all'ombra qui la rosa fiorisce;
cadendo dal sasso, la fonte romita
con mugghio e schiuma pei recessi scorre.

I recessi, Zafna, di te rischiarasti!
Dolce è con te nei romiti luoghi!
Canzoni d'amore tu a me ripetesti,
il vento le portò sulle tacite ali!
La voce tua, Zafna, come del mattino il respiro,
dolcemente mormora, aleggiando sui fiori:
più piano, o fonte! arresta il tumulto,
con mugghio e schiuma fuggendo pei campi!

La voce tua, Zafna, nell'anima si ripercosse:
vedo il sorriso e la gioia negli occhi!
Vergin d'amore! io a te m'accostai,
col miel bevvi rose sull'umide labbra!
Zafna arrossisce!.. Oh, amica mia pura,
muta stringiti con le labbra alle labbra!..
E tu sii discreta, romita fonte,
con mugghio e strepito fuggendo pei campi!

Sento del seno tuo il tumulto,
del cuore il battito e le lacrime negli occhi,
il dolce di vergin pudica sussurro!
Zafna! oh, Zafna! guarda, là, nelle acque,
rapido nuota un fiorello di ramerino;
le acque avventaronsi: il fiorellin più non c'è!
Il tempo è più rapido di quest'onda romita,
che con mugghio per i recessi scorre.

Il tempo distruggerà e la grazia, e la giovinezza!...
Tu sorridesti, oh, vergin d'amore!
Senti nel cuore languore e dolcezza,
vivi trasporti e una fiamma nel sangue!..
Zafna, oh, Zafna! là il colombo innocente
con l'appassionata amica c'invidia...
I sospiri d'amore, la fonte romita
con mugghio e strepito li porta pei campi!

## Sulle ruine di un castello in Svezia

Già l'astro del dì all'occidente arse
e piano s'affondò nell'onde!..
Pensosa la luna traverso lieve vapor guarda
ai gorghi e ai lidi taciturni.
E tutta in profondo sonno è la marina intorno.
Sol di rado un pescatore ai compagni grida;
sol l'eco la voce sua lungamente ripete
nel silenzio notturno.

Io qui, su questi scogli, sospesi sull'acqua,
nella sacra oscurità del querceto,
pensoso erro e veggo innanzi a me
vestigia di fuggite età e gloria:
ruderi, minaccioso vallo, invasa d'erbe una fossa,
colonne e vetusto ponte con ferree catene,
spalti muscosi con granitici merli
e lunga fila di tombe.

Tutto è quiete: un morto sonno è nella dimora selvaggia
Ma qui vive la ricordanza:
e il viatore, appoggiato alla pietra di una tomba,
assapora una dolce fantasia.
Là, là, dove serpe l'edera per la scala erta,
e il vento culla lo stelo dell'inaridito assenzio,
dove la luna inargentò i torvi spalti
sulla dormente acqua:

Là un guerriero un tempo, di Odin prode nipote,
nelle mischie marine incanutito,
addestrava il figlio alla pugna e dei dardi (pennuti il fascio,
la corazza segreta, il brando greve
egli al giovinetto porgeva col trafitto braccio
e forte sclamava, levate le tremanti palme:
« A te egli è sacrato, o dio, signore della pugna,
sempre ed ovunque tuo!

E tu, mio figlio, giura per il brando dei tuoi padri,
e di Hela (1) col giuro sanguinoso,
d'essere sugli occidui flutti il terror dei nemici,
o di cader, come gli avi caddero, con gloria! »
E l'ardente giovinetto il brando degli avi copriva di baci,
e al seno stringeva le paterne palme,
e nella gioia, come destriero al suono di nova pugna,
ribolliva e fremeva!
Guerra, guerra ai nemici della patria terra!
I vascelli al mattino strepitarono,
spumeggiarono i mari, e i celeri navigli
sull'ali della tempesta trasvolarono!
Nelle valli di Neustria echeggiò delle pugne il tuono,
la nebulosa Albione di terra in terra fiammeggia,
e Hela notte e giorno al Valhalla accompagna
dei caduti la pallida turba.
Ah, giovinetto! t'affretta ai patrii lidi,
indietro vola con la preda guerresca!
Già spira mite il vento sull'orma delle tue navi,
o eroe, dalla vittoria eletto.
Già gli scaldi festini apprestano sui colli,
già le querce sono in fiamme, nelle coppe il miele brilla,
e nunzio di letizia ai padri proclama
le vittorie sui mari.
Qui, nel placido porto, dall'alba d'oro
te la fidanzata attende,
per te, o giovinetto, con lacrime e preci
gli dei a clemenza inchina...
Ma ecco, nella nebbia là, come stormo di cigni,
biancheggiano i vascelli, portati dalle onde.
Oh, spira, propizio vento, spira con mute labbra
nelle vele dei vascelli!
Sono i navigli al lido: su esso è già l'eroe
con bottino di donne d'altra stirpe;
a lui s'affretta il padre con la giovin fidanzata
e i cori degli scaldi ispirati.
La bella sta, tacita, in lacrime,
ma il fidanzato mirar di sfuggita ardisce,
chinando il guardo, si fa rossa e impallidisce,
come luna nei cieli.

(1) La dea della morte nella mitologia Scandinava.

## L'ombra dell'amico [1]

Io la sponda lasciai nebulosa d'Albione:
pareva ch'essa nell'onde plumbee affondasse.
Dietro il vascello volteggiava Alcione,
e la piana sua voce i naviganti allietava.
Della sera il vento, dei flutti lo sciacquare,
il monotono rumore e palpito delle vele,
e del pilota sul ponte il richiamo
alla scolta sonnecchiante fra il borbottio dei flutti:
tutto a un dolce meditare inclinava.
Come ammaliato, presso l'albero io stavo,
e traverso la nebbia e della notte il velo
gli astri del norte amato ricercavo.
Tutto il pensier mio era nelle ricordanze,
sotto il ciel dolce della patria terra.
Ma dei venti il fragore e del mare il dondolio
sulle palpebre un languido oblio m'indussero.
Ai sogni seguivano i sogni,
e d'un tratto... un sogno era forse?.. m'apparve il compagno,
perito nel fatal fuoco
d'invidiabile morte, della Pleiss nell'onde (2)
Ma non era la vista paurosa: la fronte
profonde ferite non serbava,
qual mattino di maggio di letizia fioriva,
e ogni cosa celeste all'anima ricordava.
« Sei tu, caro amico, compagno dei migliori dì!
Sei tu? io gridai, soldato eternamente caro!
Non io sto sopra la tua precoce tomba,
nell'orrendo bagliore dei fuochi di Bellona,
non io con i fedeli amici
con la spada su un albero la tua gesta tracciai,
e l'ombra alla celeste patria accompagnai
con preci, singhiozzi e lacrime?
Ombra dell'indimenticabile! rispondi, caro fratello!
O il passato tutto fu un sogno, una fantasia,
tutto, tutto, e il pallido cadavere, la tomba ed il rito?
Oh! dimmi una parola! lascia che la nota voce
ancora il mio avido orecchio accarezzi!
lascia che la mano mia, o inobliabile amico,
la tua con amore serri!... »
Ed io volai verso lui... Ma il celeste spirito sparve
nell'infinito azzurro dei sereni cieli,
qual fumo, quale meteora, qual fantasma di mezzanotte
sparve, - e il sogno abbandonò i miei occhi.
Tutto dormiva intorno a me sotto la volta del silenzio:
gli elementi paurosi sembravan taciturni.
Alla luce della luna d'una nube coperta
appena alitava il venticello, appena sfavillava no l'onde;
ma la dolce quiete fuggiva i miei occhi,
e ancor l'anima dietro il fantasma volava,
ancor l'ospite celeste arrestare voleva:
te, o caro fratello! o miglior degli amici!

(1) In memoria dell'amico Pétin, caduto nel 1813 alla battaglia di Lipsia, che diede il tracollo alla potenza napoleonica.

(2) La Pleiss è uno dei tre fiumi, con l'Elster e la Partha, alla cui confluenza si trova Lipsia.

(Traduzioni dirette di A. Polledro).

## SCENOGRAFIA

# CRAIG

« Un direttore colto, ma non artista,è inutile in un teatro quanto un carnefice in un ospedale. Egli pretende nientemeno, che l'artista si limiti ai rapporti di altezza e di superficie segnati da lui!

Per una scena di porto, a mo' d'esempio, vuol esperre in uno spazio ridevolmente angusto le rocce, le navi, la città, le case, il ponte di sbarco. L'attore deve, poi, agire in mezzo a tutta questa roba. Un personaggio deve imbarcarsi, un altro sbarcarsene sulla roccia. Questo quadro sarà per forza irreale, se si pon mente agl'inverosimili rapporti di misura che occorre attribuire ad ogni cosa perchè trovi posti in iscena.

Nel Vascello fantasma la scala arriva a metà della nave che sta dietro. La città è situata a cinquanta centimetri oltre il tetto delle cave. La cima delle montagne alla stessa altezza degli alberi della nave ».

Così Eduard Gordon Craig.

Ed ancora:

« Il direttore chiede una foresta: il trovarobe gli porta la foresta, albero per albero, ecco il nostro uomo raggiante. Si scalda la testa e corre la città con i bozzetti e il solino di celluloide, stepitando: « Venite, venite a vedere la mia messinscena. Non s'è mai vista una cosa simile! La natura non potrebbe far meglio! »

Il direttore dice, poi, agli attori: « Camminate in questa foresta come persone ordinarie, siate naturali ». Applaudisce l'artista che cade da una sedia inciampa in un tappeto, e grida: « che meraviglia di naturalezza! » A Londra, se un direttore ha bisogno di soldati, chiede gli uomini a un reggimento e li veste con un costume storico; non gli verrebbe mai l'idea di formare il suo corpo di comparse, Perchè cercare di meglio di un vero soldato?»

Questo realismo non ha nulla di comune con l'arte. Il realismo finisce nel comico, nel music-hall, nell'anarchia.

Dunque: lo stile.

Ed una scuola.

« Ecco il progetto che vogliamo attuare: noi fonderemo, con capitali di tutti gli « amici » del teatro riuniti in « Società », una Scuola fornita di quanto è necessario alla scena e due teatri, di cui uno all'aperto. Adopereremo queste due scene per le nostre esperienze; sull'una o sull'altra, talvolta su entrambe, saranno provate tutte le teorie. I risultati di queste sperienze: note, disegni, fotografie, documenti fonografici, cinematografici non verranno pubblicati e serviranno soltanto ai membri della Scuola .Avremo strumenti per studiare, e produrre, il suono e la luce, come anche altri per studiare il moto. Vi sarà una stamperia, tutti gli utensili da falegname, una biblioteca completa. Noi faremo esperienze nel teatro, come il chirurgo nella sala anatomica. La nostra Scuola ci permetterà di studiare le tre fonti naturali dell'arte: il suono, la luce, il moto; cioè: la voce, la scena, l'azione ».

Il direttore di teatro è uguale al direttore d'orchestra. Tutto dipende dalla sua bacchetta.

Perciò:

egli farà, prima, eseguire le scene e i costumi

poi, distribuirà le parti agli attori che ne impareranno il testo prima di fare anche una sola prova

in seguito, provvederà alla illuminazione per creare un legame armonioso fra il costume la scena e il poema

e, sopratutto, non copierà la natura: la interpreterà.

Anche per intendere l'arte di Gordon Craig gioverà un saggio di messinscena.

# MACBETH

Dove si svolge l'azione? In che guisa compiamo l'ambiente? Vedo due cose: una rupe e la nebbia che ne fascia la cima. Cioè una rocca di guerrieri, una spelonca di fantasmi. L'umidore, col tempo, roderà il picco, gli spettri bandiranno gli uomini. Mettete una rupe, fatela salire e nascondetene la cima nella nebbia. Otterrete la riproduzione esatta di quello che avete immaginato.

Che forma avrà questa rupe? Ricordate le linee di un'alta montagna e indicatele: i dettagli importano poco. Non temete di farla salire molto in alto; non sarà mai troppo. Sappiate che su di un pezzo di carta potete disegnare una linea che s'elevi per più leghe; lo stesso potete fare sulla scena: è tutto un problema di proporzioni. Che cosa suggerisce Shakespeare? Non guardate prima la natura, cominciate con interrogare il poeta. Vi sono due toni, uno per il picco, l'uomo; l'altro per la nebbia, il fantasma. Non aggiungete altri toni nell'esecuzione dell'insieme di disegni per i costumi e le scene. Modulate soltanto nelle due note.

Ma oltre la rupe e la nebbia sono altre cose da considerare. Bisogna por mente che alle falde di questa roccia brulicano le forze terrestri e che nella nebbia si celano gli spiriti innumerevoli. Per dirla più tecnicamente, voi dovete pensare a sessanta o settanta comparse che debbono muoversi nella parte inferiore della scena e ad altri personaggi che non possono appendersi a fili di ferro e che tuttavia convien distinguere chiaramente dagli esseri umani e più materiali. E', perciò, necessario creare in qualche punto una soluzione di continuità, molto evidente allo spettatore. Ecco come vi perverrete: i segni e le proporzioni hanno suggerito la consistenza della roccia, il tono e il colore — un sol colore — daranno l'aspetto etereo della nebbia. Intanto, conducete in basso questo tono e questo colore, quasi a livello del suolo; ma abbiate l'accorgimento di condurli sopra un punto distante dalla massa rocciosa.

Volete che vi spieghi tecnicamente quello che intendo? La vostra rupe non s'innalzi che a metà della scena, sia il fianco di un gruppo di monti traversati da molti sentieri che confluiscono in una piattaforma la quale occupi la metà o i tre quarti della scena.

Avrete, così, abbastanza spazio per tutte le comparse del lavoro.

So bene che non siete ancora convinti di questo sogno e di questa nebbia, so che pensate a quanto verrà più tardi nell'opera, specialmente molti « interni », ma non vi preoccupate: ricordate che un castello è fatto di materiali presi in una cava. Non è lo stesso colore per cominciare? i grandi colpi d'ascia sulla pietra non danno a ogni masso un tono che somiglia quelli che produce la natura: pioggia, gelo o folgore? Dovrete, dunque, trovare solo qualche variazione dello stesso tema: la rupe, nero — la nebbia, grigio — custodendo l'unità in virtù di questo metodo.

Il successo dipenderà dalla valentia nel creare variazioni su questi due temi: ma ricordate che non bisogna mai allontanarsi dal tema principale dell'opera, per cercare le variazioni. Con la scena otterrete i movimenti indicati dagli autori e dovrete perfino accrescere « l'impressione » del numero senza aumentarlo.

Potrete suggerire alla scena tutto quello che esiste, la pioggia, il sole, il vento, la neve, la grandine, il caldo intenso; ma non perverrete mai ad imitare realmente la natura.

Potete suggerire con il movimento la traduzione di tutte le passioni ed i pensieri di una folla e con lo stesso mezzo aiutare l'attore a riprodurre le passioni ed i pensieri della parte che deve rapresentare; ma sono inutili i dettagli.

Se volete anche disegnare costumi, non ispiratevi a libri speciali: lasciate correre la vostra immaginazione, vestite i personaggi secondo la vostra fantasia. Non importa se al principio commetterete degli errori.

Per giudicare l'effetto delle masse, che è fra le cose più importanti, guardatevi dal considerare, come fanno tutti, i costumi singolarmente ».

E. P.

## APOCALISSI DEL VENTESIMO SECOLO

# G. K. CHESTERTON

E' ben strano che uno scrittore cattolico riesca convincente appunto per le idee politiche che proclama, per il regime d'ordine e di gerarchia che propugna: anche ora che ben conosciamo che cosa significhi tutto questo nella realtà. Pure G. K. Chesterton minaccia di persuadere: od almeno addita al nostro invincibile liberalismo un altro orizzonte che non manca d'apparirci luminoso benchè diverso.

Ma il Chesterton parla in paese anglicano: la sua concezione cattolica è quindi concezione di ribelle, autonomia e distinzione. Concezione infine liberale, almeno in quanto si oppone ad una religione di stato ed all'oppressione dell'opinione pubblica anglicana che deve riuscire particolarmente seccante, poichè accomuna (come disse uno scrittore inglese) i diciannove ventesimi dell'umanità sotto la denominazione di *heathen*, pagani e miscredenti.

Possiamo scusare l'entusiasmo cattolico del Chesterton perchè gli manca la nostra esperienza (non rosea) del Cattolicismo in fiore e potenza. E lo guardiamo con una lieve superiorità, come uno che non sappia che voglia dire il ritorno della società nel grembo della Santa Madre Chiesa.

Così, ci sembra che egli propugni qualche inaudita e nuovissima teoria, una religione totalmente diversa, da quella che conosciamo nella vità statale contemporanea e per lunga esperienza storica. Nelle sue opere, l'idea del Regno di Dio riappare con la fantastica lontananza, ed insieme con l'imminenza poetica con la quale appariva nell'opera dei primi Cristiani, di S. Paolo e di S. Giovanni: con risonanze profetiche, come un adempimento di tutte le speranze di un'epoca che attende qualcosa. E' veramente un Dio Sconosciuto che deve esser rivelato ancora al mondo che circonda il Chesterton; e la Chiesa Romana è per lui un esperimento ancora intentato, od almeno, di essa non restano vestigia spirituali intorno a lui.

Il Chesterton cerca di tener conto dell'esperienza non riuscita in altri luoghi ed interrotta in Inghilterra dalla follia erotica e dalla saggezza politica di un principe: ma tuttavia la Comunione dei Santi e la Chiesa Militante gli appaiono come fantasmi storici o come parabole esemplari, non come realtà storiche od attuali.

Appunto per tutto questo, i suoi progetti e le sue proposte non si allontanano mai (almeno ai nostri occhi) da una certa platonicità di paradossi: non possiamo intendere che come una ingegnosa serie di paradossi l'opera più teoretica del Chesterton: « What is wrong with the World! ». Serie di saggi che si collegano l'uno all'altro per un tenue filo di corrispondenze, più che altro esteriori: il pensiero del Chesterton non è ispirato e diretto, ma suscitato da qualcosa di prossimo e di immediato, dal particolare e non da un disegno generale.

E' questo in realtà il carattere intimo della mentalità del Chesterton .Benchè la sua opera si diriga verso l'eternità della fede e l'universalità della Chiesa, parte dal contingente; e nemmeno assurge alla universalità, ma soltanto si dilata, dilaga fino ad invadere il mondo. Questo è dimostrato soprattutto dai romanzi: partiti da un piccolo contrasto, da qualche peculiarità che l'autore attribuisce alla mancanza di fede cattolica, fanno risuonare successivamente, per vibrazioni sempre più vaste, il motivo iniziale che così si estende, come una nuvola tenebrosa, su tutto il mondo moderno.

La catarsi finale, cioè il ristabilimento della retta interpretazione cattolica della vita, viene raggiunta in un mondo completamente fantastico, del tutto irreale: ma sempre congiunto, per fili sottili, al panorama ristretto, al paesaggio preciso dal quale la trama aveva prese le mosse.

Sarebbe dunque un errore dire che i romanzi del Chesterton sono romanzi a tesi: perchè ai fini della tesi, si segue un esempio reale o verosimile in tutto il suo svolgersi nella comune realtà del mondo, e la tesi è tanto più provata quanto più veristico è il racconto. Invece, il racconto del Chesterton diventa, col procedere della narrazione, sempre più *fiabesco*: è questo l'aggettivo più preciso per indicare il carattere dell'opera romanzesca del Chesterton.

Non si tratta di allegoria: perchè l'allegoria è, come le parabole del Cristo, un fatto particolare che rappresenta un concetto universale. Ma perchè l'aneddoto assuma questo valore universale, deve venir trasferito su un altro piano spirituale. Invece nel Chesterton l'aneddoto resta nel suo piano di realtà immediata, e si dilata *ad essere* (non solo a rappresentare) tutta la vita della società.

Perciò, non possiamo considerare il Chesterton soprattutto come pensatore: egli stesso ci dice che il filosofo spazia nell'infinito mentre il poeta è poeta soltanto del finito. Opera poetica dunque, se immaginazione e poesia sono così strettamente congiunte: e definendo così il Chesterton, teniamo in vista le due opere che riteniamo più significative e personali, quindi più conturbanti per uno spirito impreparato, perchè appunto in « *The Flyng Inn* » ed in « *The Man who was Thursday* » il Chesterton si manifesta pienamente.

Per l'amore e l'attenzione del particolare, il Chesterton tende all'occasionale, cioè ad inserirsi su un aspetto immediatamente visibile, attuale dello spirito moderno. Ad esempio, per non rilevare che un lato esteriore, tanto « *The Man who was Thursday* » che « *The Innocence of Father Brown* » pagano il tributo alla passione contemporanea per la letteratura poliziesca.

E un poco strano, a prima vista, che la parte di poliziotto sia sostenuta da un prete cattolico (*Father Brown*) e che il poliziotto sia assunto esponente della rettitudine umana (*Thursday*). Ma la posizione spirituale di Syme e di Father Brown di fronte al delitto lo spiega: delitto ed anarchismo sono manifestazioni diaboliche perchè disordine. Chi si eriga contro essi, rientra automaticamente nell'ordine, sociale e religioso. Dalla « ribellione contro la ribellione » sorge la sanità spirituale di Syme.

Così « l'agente dell'ordine », il *policeman* è un simbolo operante nella società moderna. La sua opera non è priva di una certa poesia: anzi, il Chesterton la vede addirittura eroica e leggendaria perchè il poliziotto lotta e soffre e rischia per l'ordine e per la legge come i ribelli, i rivoluzionari rischiano e soffrono contro l'autorità.

Questa è la grande morale di « *The Man who was Thursday* »: l'ordine e la legge non sono la pace o la gioia, sono lotta e sofferenza. Tale il segno di nobiltà che il Chesterton impone al suo ideale: la società ordinata, l'uomo disciplinato. Ordine e disciplina sociale che si confondono e si fondono con l'ordine e la disciplina religiosa: per un vero cattolico, che si sente membro della Comunione dei Santi, della Chiesa Militante, non v'è distinzione fra ordine sociale ed ordine divino. Il protagonista multiforme di « *The Man who was Thursday* » Sunday, trascorre inevitabilmente da capo della polizia (ordine sociale) ad esser la Pace di Dio, il Sabbath (ordine divino). E su questa strada il Salvatore del Mondo, come gli uomini dell'ordine, incontra la lotta ed il martirio.

Ma il mondo in cui si svolge questo grande dramma spirituale risponde così bene ai gusti letterari ed alla vita moderna che al pubblico italiano il romanzo è stato presentato come un libro per ragazzi!

Per quanto questo sia comico, dobbiamo riconoscere che l'arte del Chesterton ben si presta all'equivoco. Lo stile stesso ed il metodo di svolgimento oscilla continuamente dalla fumisteria più indifferente ad una solennità che affiora in qualche frase, perdendosi poi subito in una tempesta di immagini assurde, di scene colorate stranamente. Tanto colorate che il significato del quadro, la morale che vuol trarne l'autore si smarrisce, come il disegno architettonico di un edificio sopraccarico di arabeschi ornamentali. « *Manalive* », ad esempio, dà l'impressione di essere escogitato più che a dimostrare una molteplicità spirituale e l'irruenza fantastica della vita, per stupirci continuamente, variando le scene con la libertà logica d'un caleidoscopio.

Perchè il Chesterton (per quanto possa sembrar strano dopo quanto si è detto) letterariamente è un verista .Non perchè descriva accuratamente tutto il quadro e tutta l'anima dei suoi personaggi, ma perchè nota il particolare che lo interessa con la precisione e la sensibilità immediata del verista. Poeta, abbiamo detto: ma in ogni caso artista, che non dimentica mai nè lo sfondo paesaggistico delle sue scene, nè il rilievo delle figure di primo piano.

« Il grande drago marino dai colori mutevoli che serpeggia dintorno al mondo come « un camaleonte, era di un verde pallido « quando sciacquava su Pebbleswick, ma di un « azzurro carico quando si rompeva sulle isole « Jonie ». — « Sopra tutto il paesaggio si « stendeva uno scoloramento luminoso ed in- « naturale come quello del disastroso crepu- « scolo che Milton diceva proiettato dal sole in « eclisse ». Sono queste scene, scene *vive* e viste con occhi d'uomo: ma con qualche lineamento peculiare che permette, per la sua influenza nascosta sull'animo del lettore, di introdurre una figura leggermente storta, un'anima che si accorda con ciò che il paesaggio vero ha di eccezionale e di fantasmagorico.

Questo è il metodo fantastico del Chesterton. Egli non ci persuade sempre, non ci fa addentrare nella fiaba senza che ci avvediamo della sua irrealtà: ma abbiamo almeno un senso di possibilità, sentiamo che le cose potrebbero ben essere così anche se non lo sono mai. Perchè la vena di umorismo, anzi di vera buffoneria che affiora anche nelle scene più strambe o tragiche, ci tien desti e ci impedisce di lasciarci suggestionare come ci suggestiona un racconto del Poe.

Inoltre, gli avvenimenti più gravi, i rivolgimenti più profondi non ci sono rivelati che per echi: ci troviamo di fronte allo volgimento grandioso della posizione iniziale senza che questa evoluzione abbia bisogno di una dimostrazione. Gli effetti più strani sono dati come cronaca pura, senza che il lettore abbia mai un senso di sconnessione, di salto spirituale. Tra un momento e l'altro, c'è un filo logico che sembra sia compito del lettore scoprire.

Se ora riflettiamo all'opera di poeta del Chesterton nei primi tempi, riconosceremo facilmente un procedimento lirico nei suoi romanzi: tra questi e le poesie stanno gli stessi rapporti spirituali che fra poesie e racconti del Poe. La grandezza del Chesterton sta appunto in questa celata serietà di poeta, che canta perchè non può farne a meno ed inventa anche il grottesco perchè deve dire cose di enorme importanza .

Quale sia il vero posto del Chesterton nella letteratura moderna, può mostrarlo un confronto col Mac Orlan. Per quanto la storia fantastica della « *Vénus Internationale* », ad esempio, sia narrata seriamente, noi ci domandiamo quale sia lo scopo di tutto ciò.

Del Chesterton invece, per quanto scherzi e divaghi, non ci avviene mai di chiederci lo scopo. Il suo intento è eccezionalmente serio, il suo compito è veramente alto, poichè dalla disordinata fantasmagoria deve sorgere il Regno di Dio, ed attraverso al tumulto del riso e delle stravaganze balena la speranza e la luce dell'eternità.

MARIO M. ROSSI.

# UN SERVO PADRONE

Di Jvan Cankar, scrittore sloveno, morto a Lubiana nel 1918, a 42 anni, esce ora tradotto in italiano un racconto: *Il servo Bortolo e il suo diritto* (Trieste, Casa editrice Parnaso) che merita anche da noi ogni fortuna per la purezza epica della linea onde la breve narrazione procede evitando così gli inconvenienti dell'arte di colore come quelli della comune letteratura a tesi. Lo Cankar, in realtà, affermano i traduttori I. Regent e G. Gussek, fu scrittore « sociale » che si propose molto spesso fini di edificazione se non proprio religiosa, certo nell'ordine di una morale libertaria; qualche cosa, a giudicare da questo saggio, che ricorda in certo modo l'arte programmatica dell'ultimo Tolstoi. Ma il *Servo Bortolo* non cade nel genere edificante o « a chiave » appunto per l'altezza semplice e nuda a cui la narrazione si mantiene, e che non ci sembra di poter definire altrimenti che riferendoci ai caratteri dell'epica vera e propria.

Ai sempre risorgenti vagheggiatori del « contenuto » in arte noi vorremmo obbiettare che anche l'armonia punto traducibile in parole critiche dei valori fantastici, forma un altro contenuto ben altrimenti sottratto ad arbitri e presunzioni. Fuori di questo campo, in cui gli incompetenti vedono poco più che un giuoco di specchi o una fumata di tabacco oppiato nessuna distinzione è più possibile tra poeta e fabbricatore di sermoni.

Ivan Cankar si addimostra dunque artista prima che pensatore e propagandista. Con ciò non destituiamo certo l'arte sua d'ogni virtù di pensiero. E' anzi una bella fortuna per un'idea, il potersi giovare di forme tanto pure; ed è forse una sanzione di una natura che ci sfugge questo fiorire, che talora si osserva, di parole necessarie dalla penna di un artista galantuomo; un compenso di cui si può valutare il pregio anche solo nell'ambito delle linee e delle forme e che gli eversori del buon gusto, gli screditati profeti dei nuovi mondi non conosceranno mai. E spendiamo due parole su questo racconto dello Cankar.

Bortolo è il vecchio servo del vecchio Sitar, un proprietario di Betaynovo. Da molti anni Bortolo ha dedicato l'opera sua ai terreni di Sitar: li ha arati, mietuti, falciati: vi ha edificato sopra, ha diretto lavori e lavoratori. La proprietà di Sitar, si può ora affermarlo con tutta giustizia, è opera sua, ed è sua cosa. Tale il sentimento di Bortolo, il quale tuttavia è fedele al suo padrone, pago dell'affettuoso riconoscimento che questi gli concede e del posto accanto al focolare, che divide con lui. La giustizia non è finora turbata, una legge silenziosa governa le ore del padrone e del servitore.

Muore Sitar e tutta la sua proprietà trapassa a Sitar il giovane che mai ha dedicato a queste terre un'ora della sua oziosa adolescenza. E' giusto tutto ciò? Nell'ordine reale delle cose forse non lo è, pensa Bortolo e con lui l'autore; ma in quello ideale può bastare che il nuovo padrone riconosca questa ingiustizia e, pur assumendo la proprietà di tutti i beni, riconosca, anche con un sol gesto, una sfumatura di voce, il diritto del servo. Ristabilito questo superiore equilibrio, Sitar avrebbe di certo in Bortolo il più fedele dei dipendenti.

Avviene invece ben altro. A Bortolo, Sitar fa intendere subito con freddezza che il tempo della « confidenza » è passato, e che è necessario ormai ch'egli si ricordi di essere un servo. Ecco quello che accade dopo alcune aspre scene che precedono:

— « Levami gli stivali! — disse (Sitar) in tono di comando a Bortolo.

Questi non rispose, ma si sedette sulla panca, riaccendendosi la pipa, che gli si era spenta.

— Levami gli stivali!

— Sei ancora in vena di scherzare? — disse Bortolo flemmaticamente, mandando boccate di fumo. — Tutto ancora ricorda la morte in questa stanza: inginocchiati, piuttosto, e prega! E s'inginocchiò davanti al crocefisso. Il padrone lo guardava biliosamente, fumando la pipa e sputacchiando; e stette così, senza dir parola, finchè Bortolo non ebbe finito di pregare.

Bortolo si alzò e, guardando a terra, s'accinse ad uscire.

— Bortolo! — gli gridò Sitar.

Bortolo si fermò, tenendo con una mano la maniglia della porta.

— E' troppo! — esclamò Sitar, e la pipa gli tremava nella mano. — E' troppo! Ora basta: cercati un altro padrone!

Bortolo, per tutta risposta, rise di gusto, ammiccando con gli occhi!

Sitar pestò i piedi sulla panca.

— Come?

— Sei diventato sordo? Ho detto che ti devi cercare un altro padrone! La misura è colma: è ora che tu finisca di spadroneggiare in questa casa!

In quel momento un lampo balenò le nere nubi: da lontano si udì il rombo del tuono. Bortolo si scoprì e si fece il segno della croce.

— Che Dio ci preservi da tutti i mali. Bada di non peccare giovanotto; raccomandati a Dio ed al tuo santo protettore!

Aprì la porta, uscì e salì nel fienile, dove si coricò sul fieno, ed essendo stanco subito si addormentò. Allora tutte le cupe imagini se ne andarono dal suo cuore.

I tristi ricordi se ne vanno dal suo cuore, perchè la fede è ancora viva in lui. Forse il padrone è ubriaco; e l'ora triste passerà. Ma il risveglio non porta ore migliori con sè. Bortolo deve andarsene per sempre, l'ordine esiste ancora. Da questo momento ha inizio *l'altro* risveglio di Bortolo: il suo affacciarsi inesorabile e continuo all'ingiustizia del mondo.

Bisogna chiarire subito questo punto: non è la perdita del focolare e del tetto che accascia il servo; l'una e l'altra cosa egli potrebbe facilmente riavere. Sitar non è un uomo peggiore di tanti altri, e saprebbe *perdonare*. E' la perdita del senso della giustizia, in lui vivo formidabilmente.

Al consiglio che più d'uno gli dà, di umiliarsi al padrone e chiedergli scusa, egli oppone il più deciso rifiuto. Cacciato lui, Bortolo? « Cacciato! Come può un servo cacciare il suo padrone? Chi gli ha fatto sì grande e ricca quella casa? Egli o io? Chi ha diritto di dire: Mettiti il fagotto sulle spalle e vattene! » —

A questo punto comincia la via-crucis di Bortolo in cerca di giustizia. E in linee semplici stilizzate, di racconto sacro, procede la narrazione. Il ridicolo è sempre vicino, e non è toccato mai. Non c'è un dettaglio stonato, una caduta nel « bozzetto » o nel « pittoresco ». Non ci voleva meno di questo per non turbare la coerenza di una composizione arrischiata che sforza fino al paradigma i limiti di una persona vivente senza venir meno al suo contatto con la realtà.

Ora la fede di Bortolo s'arricchisce, anzi che mancare, ad ogni negazione, ad ogni contrasto. Il dolore e la sconfitta non sono che il prezzo del riconoscimento futuro; la stoltezza e la nequizia devono esaurire la loro possibilità prima che il miracolo della giustizia trionfi. Respinto che sia, anche nella logica confusa d'un vecchio servo, questo prodigio dall'ordine dei fatti usuali, a quello degli imponderabili, ogni avversione dà forza s'anco il risveglio debba concludere in un crollo. Su codesto filo di rasoio Cankar ha condotto il suo racconto, con una sicurezza di piglio e di risultati che pongono questa operetta sua tra le più degne di riguardo fra quante ne sian venute a nostra conoscenza negli ultimi tempi.

Ora sono altri contadini, altri « servi », che contestano a Bortolo il suo diritto, e gli consigliano di prostrarsi al padrone; indi i fanciulli che, passato un istante di curiosità, lo feriscono a sassate, tra dileggi; poscia il giudice del paese da cui riottiene l'usato consiglio, non senza risa e motteggi.

Più tardi, a Lubiana stanco, ferito, lacero, ma fermo nella sua fede che non vacilla s'anche i personaggi del « coro » (lo studente, la donna con la neonata cieca) cerchino di persuaderlo che giustizia non vi ha in terra nè in cielo, egli si presenta ad altri giudici, e riceve ancora il noto avviso: —

« — Ritornate dal vostro duro ed ingiusto padrone e ditegli: Sii giusto e misericordioso, dammi un posticino nella tua casa ed un pezzo di pane, ora che sono vecchio! Parlategli così, e vedrete che si commuoverà, riconoscerà il proprio torto ed esaudirà la vostra preghiera. —

E' toccata qui l'ultima possa della giustizia umana: esiste in queste parole un qualche riconoscimento del diritto del servo. Cankar non ha forzate le tinte a beneficio della sua tesi pessimista. Non ne aveva alcun bisogno. Cotesta soluzione non può ristabilire in nessun modo l'equilibrio invocato. Ed è giusto che a tali parole rimanga il vecchio « come annichilito » e chieggia con degno:

— Ma siete voi proprio un giudice?

Ed ecco Bortolo afferrato e trascinato in una lurida cella insieme con un ladro. La fede intatta del servo desta l'ammirazione e le risa del furfante: — « Quando ti rilascieranno, Bortolo verrai con me! Ti esporrò a tutto il mondo come una curiosità; ti menerò per le fiere, per le sagre, dove ti metterò in mostra al popolino. Vedrai che affaroni faremo! —

E a lui Bortolo: — « Di te pure Iddio avrà compassione; anche tu ti genufletterai un giorno e piangerai! Il cuore è più tranquillo nel pianto, che nel riso: le lagrime purificano dal peccato e dall'ingiustizia? »

Rilasciato dopo parecchi giorni, ecco Bortolo, cui frattanto una effigie dell'Imperatore scorta casualmente ha persuaso a un estremo tentativo, salire su un carrozzone ferroviario, e giungere alla babele viennese. Vedilo vagabondare tra la moltitudine, camminare a fatica, oppresso dagli anni e dagli stenti. Non tarda molto che un uomo in uniforme si accorge di lui, e lo trae con sè; e di lì a poco il vecchio ripete la sua storia dinanzi a un uomo provveduto di barba e di occhiali. Ora si vedrà se è davvero vicina l'ora della giustizia, se può spegnersi veramente la luce del sole; se Bortolo ha davvero superato tutti in astuzia, e prestato ascolto soltanto alla voce divina.

La risposta par giungere, e consiste in parecchi altri giorni di cella; dopo dei quali il vecchio è prosciolto, e fatto accompagnare a Resye, suo paese natale. Al sindaco che si spaventa in vederlo, Bortolo nulla chiede se non un poco di paglia per riposare; e rimasto solo parla a Dio « come parla il creditore col debitore ».

All'alba seguente s'incammina, e giunge sull'ora del tramonto a Betajnovo.

Al suo parroco, uomo misericordioso che gli ridice la parola del perdono, Bortolo non parla di pietà e di giustizia. E' tempo di sapere se Iddio è con lui o coi birri. Finchè in un vento di furore che s'abatte per lui, il dubbio investe di colpo la certezza: — Esiste o non esiste la giustizia? *V'è un Dio?* A queste parole il parroco tende la meno, discaccia il bestemmiatore; e Bortolo va, con passo ormai sicuro; e dal suo cuore scompare ogni sentimento di amarezza e di fede.

Poco dopo, nella notte, una fiamma s'alza dalla casa di Sitar, un vasto incendio alimentato dal vento tocca il cielo. Accorrono i villani e guardano, tremanti e sbigottiti, a capo scoperto, l'indomabile fuoco. Che fare ormai? D'un tratto un uomo appare in mezzo a loro: è Bortolo, lieto e sorridente; con le mani e i capelli abbruciachiati. Parla tranquillo: — « Sono andato a prendermi la pipa, miei cari! Non volevo che si bruciasse la mia pipa, che dimenticai di prender meco, quando mi misi in cammino... ».

Una voce di sdegno corre tra i contadini: — « E' Bortolo l'incendiario! » — Tutti gli si buttano contro: « Colpitelo! » Lo afferrano e lo percuotono con tizzoni ardenti e scarponi imbullettati.

« Lo rialzarono di peso, lo portarono, tutto pesto, insanguinato ed abbruciacchiato, e, dopo averlo dondolato come un sacco, per dargli slancio, lo gettarono nell'incendio: le faville guizzarono ancor più alte, dalle fiamme. Quando i carnefici di Bortolo uscirono dal fuoco, avevano le mani ed il viso anneriti. Quest'è successo a Betajnovo.

Iddio abbia pietà di Bortolo, dei suoi giudici e di tutti i peccatori ».

Termina così questa cupa storia. Da un riassunto, quale il presente, tutto va perduto di quel ch'è continuità di linea, impostazione e risoluzione di temi: svanisce l'organismo musicale e restano in evidenza le parti più ambigue, gli sviluppi più pericolosi.

Si allude qui a parti e svolgimenti del dato ideologico. Chè certo, si dovrà chiarir meglio questo punto, l'interesse della novella è reso assai meglio dai modi che non dal fondo. E' l'intonazione, infine, che riscatta il pretesto. Qui non è perciò da ricordarsi qualche altro esempio di parabola dove trovi coerenza soltanto sotterraneamente, in certo disordine di linee. Ma stabilita questa distinzione null'altro pare a noi di dover domandare. Non ci era facile trovare uno scritto d'arte di un « genere » più lontano di questo dalla nostra capacità di simpatia; altrettanto difficile ci pare ora, nel concreto, ricordare molti racconti ch'escano meglio vittoriosi dalle angustie delle definizioni e degli schemi. EUGENIO MONTALE.



## INCHIESTA SULL'IDEALISMO

1. — Quale posto ha l'idealismo italiano nella filosofia europea contemporanea? Si può parlare di un idealismo italiano o conviene applicare un diverso discorso ai diversi idealisti?

2. — Quale influenza ha dimostrato l'idealismo nella cultura filosofica, storica, religiosa, scientifica, letteraria e politica in Italia dopo il 1900.

3. — L'idealismo è in crisi? Quali orientamenti si annunciano nella nuova filosofia?

Nei prossimi numeri pubblicheremo altre risposte.




PIERO GOBETTI - *Direttore responsabile*

Tipografia Sociale - Pinerolo.

# IL BARETTI

LA RIVOLUZIONE LIBERALE
Settimanale
Editore PIERO GOBETTI

QUINDICINALE Editore PIERO GOBETTI - Torino, Via XX Settembre, 60

ABBONAMENTO per il 1926 L. 10 - Estero L. 15 - Sostenitore L. 100 - Un numero separato L. 0,50 - CONTO CORRENTE POSTALE

Anno II - N. 16 - Dicembre 1925





## Croce, critico letterario

Poichè Benedetto Croce è stato definito il « Don Antonio Cardarella della letteratura », par chiaro che, nella sua qualità di clinico, egli non ha prodigato a tutti uniformemente, malati veri e immaginari, i momenti della sua attenzione, quando è entrato a far visita nel grande padiglione degli scrittori e dei poeti del secolo scorso. Secolo che, di siffatti malati, ebbe i più lunatici e sorprendenti che mai si vedessero. L'ascoltazione di Giuseppe Giusti è durata per sette pagine scarse. Con Manzoni sono occorse diciotto pagine delle meglio ispirate e minuziose. La sosta presso il Conte Giacomo Leopardi, che non è delle più brevi, pare non sia trascorsa in tutta tranquillità; e si vedrà più sotto quello che la nostra indiscrezione è riuscita a indovinare, più che a riferire, da codesto eccezionale colloquio. Nell'avvertenza premessa al volume che s'intitola, senza troppe cerimonie, « Poesia e non poesia », il Croce allega che la sua critica lotteraria, come ogni altra degna di tal nome, devè intendersi in modo scientifico, onde un lettore frettoloso potrebbe immaginare di vederlo trattare la delicata materia con eccessivo scrupolo d'analista e con freddezza di storico, anche nel miglior senso. Accade, al contrario, che dove il pensiero gli si svolge al centro dell'idea, il suo discorso prende di un calore, non fisico ma ideale, che io non ritengo propriamente scientifico. Ritrovandosi in un'atmosfera morale adatta, dove cioè le convinzioni del cuore e dell'intelletto ottengono effusa conferma da tutto ciò che le contorna, la sua voce s'intiepidisce come di serena letizia, e par godere essa stessa di comunicare gli accenti di una verità fatta, per l'intelligenza, quasi propria. Quando, applicandosi a controllare, e quasi direi a far combaciare i sentimenti elementari o la filosofia di uno scrittore sullo schema grande e universale di un suo classico « tipo », avverte che le parti combinano, e non c'è linea che non ritrovi la propria linea sorella, allora la sua mane, che immagino compia quasi praticamente quest'atto del provare ogni umana forma al modello mentale, prova, in un attimo solo, misti gratitudine e orgoglio, conforto e, in un certo senso, la felicità del dare una chiara coscienza ad un'opera. In un lavoro di tanta responsabilità, egli mette un'applicazione calma, e la sua modestia; e quella sorta di sorridente serietà che affiora da ogni angolo della sua pagina a far parere anche più indifferente e freddo un lavoro che è stato invece, inizialmente, pieno di riguardo, di fatica lenta, di accorato abbandono infine. E sulla superficie compatta, di codesta pagina quasi sempre priva di un segno d'interiezione, naufraga e si perde il lettore di complessione poco resistente. Difatti, taluno azzardoso e incredulo, avventuratosi da quelle parti, ne è ritornato accusando misteriosi sortilegi e stregonerie nel laboratorio del filosofo di via Trinità Maggiore! Altri, più avveduti, hanno preventivamente dichiarata una incompatibilità di carattere. Croce, in questi casi, non fa motto, o al massimo manda qualche ironica letterina ai giornali. Come uomo, è in buona fede, anzi la pone quale condizione indispensabile d'ogni dibattito; come letterato, talvolta fa la parte di avvocato del Diavolo. La sua ambizione critica, che è desiderio di tener vivo il sangue delle passioni umane, si soddisfa se può, come quando s'avvicina al vecchio cuore di Manzoni, dimostrare e godere della forza di esse, ma calmamente. Amore, giustizia, e pietà, son sensi che rintraccia con oscuro tremore sulle carte altrui, e ce ne fa sentire a noi il rispetto. Allora si capisce com'egli sia destinato a trascegliere e degno di pronunciare, con la dolcezza melodiosa di una musica di Verdi, questi versi del coro dell'Adelchi:

> A torme, di terra passarono in terra,
> cantando giulive canzoni di guerra,
> ma i dolci castelli pensando nel cor.

Mi pare di accorgermi che il Croce, messo di fronte alla poesia di Leopardi, come a persona piena d'incanto ma acerba, provi qualche momento d'impazienza per la realtà che da essa nasce e che sembra non voler ottemperare a certe categoriche norme morali e letterarie che egli, d'altra parte, è decisissimo nel ritenere valide. Quando mostra di attribuire solo un valore di annotazione personale e privata ai versi di « A se stesso », sarei tentato di credere che. senza volerlo, egli faccia ancora una questione di soggetto, o d'argomento letterario, come diceva un mio maestro d'italiano. Poichè parrebbe giusto intendere che in composizioni simili quello che fa il pregio lirico è il tono, e il modo disperato e serio con cui le parole, non tratte dal lessico, ma richiamate dalla lontananza della vita, si raggruppano, quasi fatalmente, a formare in un gelido quadro e come in un intarsio le riflessioni di ogni uomo presago della morte. Non diversamente Baudelaire, con una compostezza tragica, degna sorella di questa disperata serietà, scriveva: « Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille ». Mi avviene di notare che il Croce s'impazienti e faccia lo scettico, a fin di bene, s'intende, davanti a cotesta serietà e compostezza. In fondo, una persona di cuor generoso e di sensi onesti, com'egli dev'essere, non può provare diverso impulso. Direi anche che egli è troppo materialista per credere e prestar fede a simili esistenze astratte. E' troppo vecchio conoscitore di quell'animale che si chiamò uomo, per non avvertire che con simili poeti le regole terrestri non bastano più all'identificazione antropologica, e occorre inventarne di nuove, che puzzerebbero d'eresia e per esempio non si concilierebbero con l'epiteto di « classici » riservato a codesti poeti. Oppure dovrebbe, contro ogni probabilità botanica, ritenere che da una nuda roccia nascano tenere fioriture di rose. Il suo inveterato amore per la conversazione dello spirito e per la laboriosa attività della storia, lo tiene naturalmente lontano da quelle opere che si compiono, quasi di sorpresa, e con così poco riguardo per i contatti terrestri, nei paesi impraticabili della fantasia e dello stile. Di tante credenze che il Croce deve, con l'età, aver abbandonato, quella nella vita dell'uomo resterà, credo, delle più ferme; tanto è vero che anche lodando un verso che gli piace e soddisfa non trova miglior elogio che paragonarlo a « una dolce persona vivente ». Anche dove egli tende a dare delle passioni più calde e mosse interpretazioni in un linguaggio freddo e quasi scientifico, sento prendere fiato in lui e respirare sulle sue parole stesse l'inguaribile nostalgia per la gioventù, che è il fiore dell'esistenza; e scorgo allora, attraverso questo sentimento, farsi presente qualcosa del suo carattere che bramerebbe, le passioni umane, sfiorarle alitanti, non allo stato di memoria, e non si rifiuterebbe di parteciparе in qualche modo ad esse, sia pure con la cauta serenità dello studioso, ma sentirle vive e in atto. La qual cosa si rivela senza fatica a chi, con un poco di attenzione, vada a rileggere quelle pagine dove, col pretesto di riferire la mentalità dei personaggi di Maupassant, istintivo e sensuale autore, e mescolando osservazioni proprie, piene di sostenuta malinconia, a quelle di costoro, il Croce scopre, se non m'inganno, un aspetto della sua anima. Perciò, dico che, ad un temperamento di codesta specie, doveva riuscire per lo meno strano che affetti e sensi delicatissimi e pungenti un poeta, come Leopardi, si riduca a fermarli letterariamente quando siano giunti, per una illusoria distanza, allo stadio di idee, e non mandino più alcun reale segno di quella reale vita per la quale eran nati. Allora, se anche non lo dice, arriva al punto di giudicarli pura rettorica. La sua eccessiva cura di ricostruire l'ambiente storico non gli fa tener d'occhio una finestra per la quale lo scrittore ha la possibilità di prendere, invece che per l'uscita della porta, qualche volta la via. Questo gli accade anche a proposito di Baudelaire, e noi, forse a torto, non ci sentiamo di condividerne il parere. Non vorremmo. d'altra parte, presumere troppo della nostra vista! Croce, prova qualche impazienza di fronte alla vita; di qualcosa gli dispiace, del tempo che passa o degli uomini che non vincono il tempo; e manifesta, con un lampo appena, la forza della sua ambizione di una chiara realtà.

Un pastore di Pescasseroli, di quelli che ogni anno conducon le greggi in Puglia, usando di poetare alla maniera popolaresca, dedicò al Croce tra gli altri, i seguenti versi:

> Aristotele
> e Platone
> quello è buono
> a confutar.

Ma quello che il Croce, pure nella sua logica singolare, dimostra di non aver confutato è l'opinione di certuni intorno a Leopardi. Sebbene si possa rintracciare l'origine delle sue argomentazioni morali e letterarie nel Saggio di F. De Sanctis, convien dire che egli le ha incalcolabilmente sviluppate e organizzate. Le ha tolte da quella specie di racconto impressionistico in cui tra parafrasi del testo, ricostruzioni pittoresche e molte perplessità di giudizio critico, esse affogavano nella scucitura di tutto l'assieme, non lasciando ferma, nella memoria del lettore, che qualche parola più propriamente adoperata. Croce, scrivendo, dà una forte unità, mette uno stretto legame fra le varie parti di un suo giudizio riflettente un determinato oggetto, in modo che il giudizio stesso riesca, per la complessità di tutti i particolari che seco si reca, il più chiaro e preciso possibile. Talvolta pare che anch'egli, come Stendhal, abbia preso a modello la prosa del Codice Civile. Ma appunto per tanta ordinata limpidezza, per un impegno speculativo così privo di equivoci e di scappatoie, un giudizio contrastante, risulta due volte contrastante, e senza rimedio. Questo è il guadagno dell'esser sinceri. Per esempio, quando dice che tutta l'opera di Leopardi mancò di una vera base filosofica e che la sua morale si concretò in una perenne petulante querela contro le vanità della natura e del pensiero umano, forse egli dimentica o finge di dimenticare, che la filosofia e la morale per Leopardi coincisero in quel punto in cui la serena e disillusa pace e la scettica rassegnazione dell'uomo si regolano e trovano la forza per continuare riconoscendosi nelle norme del patetico Manuale di Epitteto. Sulle quali, come si sa, non per caso egli insistette, con pretesto erudito, e nelle quali faceva consistere, genialmente, l'opinione del popolo sulla così detta filosofia della vita. Se ne avesse, di codesta tendenza della mente di Leopardi adulto, tenuto un qualche conto, si sarebbe anche persuaso che la vita spirituale di lui non fu quella « vita strozzata » che egli dice, ma che anzi, e proprio per codesta tendenza scettica e ironica, trovò il suo mezzo di respirare agevolmente. E quelle tali « Operette morali » ispirate da cosiffatta vita, non gli sarebbero parse fredde e inanimate, ma, per quello stesso respiro, più che umano, cosmico e sovrannaturale, anzi vive e alitanti. Non avrebbe, mi permetto di credere, affermato che taluni dialoghi sono, in quanto rappresentazioni cosmiche, mancate. Altrimenti mi sembrerebbe di mancar di rispetto al Croce. pensando che, di conseguenza, egli dovrà trovar sereno e lieto il fondo di quei dialoghi di Molière, per esempio, in cui è piuttosto un umore agghiacciante e nero, sempre malinconico che costituisce la apparente comicità del dialogo e della rappresentazione.

E il « Copernico », di comicità visibile, e direi così, comunicativa, ne contiene tanta, che verrebbe spontaneo di immaginarlo rappresentato. Avrebbe anche giustificata la sostanza di monologo di altri dialoghi, in cui, come in quelli classici di Galileo, è la pura fantasia e lo stile che si animano fino ad assumere la doppia persona del discorso, per il naturale ed eterno formarsi dell'ombra dalla luce, dello scuro dal chiaro, per una necessità quasi plastica e fisica che occorre alla parola quando vuol farsi atto. Leopardi visse una sua vita breve e favolosa, abitò un certo mondo, che non è quello del Palazzo paterno di Recanati, nè quello delle case di via Condotti a Roma e della via Santo Stefano, qui in Bologna, e per darne notizia, come un viaggiatore dei paesi incontrati, usò un particolare linguaggio, che è il suo stile. Pare ovvio perciò che la realtà di codesto mondo non debba essere giudicabile con i criteri consueti di buon senso e di buon gusto, ma con un sistema di proporzioni poeticamente adeguato, e di cui non si dà la controprova nei manuali di rettorica. Onde m'azzardo a credere che la « donzelletta » e il « mazzolin di rose e di viole » sono degnissimi del rimanente, quando collocati insostituibilmente al loro posto, non meno che la « stanca vecchiarella ». Simili diminutivi, dopo esser stati particolarissimi della poesia di Petrarca, godono, nelle melodie leopardiane, di un loro potere evocativo e pieno di grazia intensa. che il Croce poi nell'Autore delle « Operette » avverta una scarsa capacità umana, una adattabilità sociale rientrata e, per quello che è della politica civile, una tendenza reazionaria e avversa ad ogni forma democratica, questa mi par questione da trattare in altra sede, ma che non può, in alcun modo, infirmare il riconoscimento della realtà poetica di Leopardi. Più che ubbidire a delle tradizioni famigliari in senso stretto, anch'egli sottostava, forse inconsapevolmente, a delle inclinazioni che si portano addosso, come nelle vene il sangue, e che, come le consuetudini e le costumanze più esterne, costituiscono parte della irrefutabile eredità d'ogni figlio. Se a noi, figli e nipoti di democratici e di progressisti, che all'illusione di una nuova storia diedero qualcosa di più delle parole, ci accade di scoprirci a seguire, in pensiero o in atto, una larva di quella paterna illusione, perchè dovremo vergognarcene e quasi rivoltarci? Nella nostra memoria, che cerca dei conforti affettuosi, ci pare, oggi, qualcosa di certo il non ritenerci dei figli ingrati. Quelle idealità anzi dette, che uomini covarono per una vita intera, francamente e a dispetto del nostro scetticismo di figli cresciuti avanti la grande guerra, ci sentiamo di rispettarle e di farle rispettare. Per questo, vorremmo insieme mostrarci non indegni delle norme di vita civile che Croce sa dettarci, ma anche, e sopratutto, degli insegnamenti di poesia che Leopardi ci ha prodigato e continua, quasi miracolosamente, a prodigarci. Insegnamenti utili, voglio credere, per un'altra vita. Ci perdoni, Benedetto Croce, il concetto di questa capitale distinzione che può parere avventata, ma non è, se è vero che ci è costata qualche anno di dubbio e la dura pratica di codesti anni; e sopporti quelle che possono parere, qui e nelle precedenti pagine, imprudenze di giudizio e di principio, riflettendo che siamo, come si dice, ancora giovani, e che dobbiamo pur sbagliare. Sbaglio di nuovo, dicendo che mi sento già un poco perdonato?

GIUSEPPE RAIMONDI.

## Per la morte di Goethe

Comparve, e il gran vecchio chiuse
gli aquilini occhi in pace;
si spense tranquillo, chè aveva compiuto
nei confini terreni ogni cosa terrena!
Su la mirabile tomba non piangere, non lamentare
che del genio il teschio sia retaggio dei vermi!

Si spense! ma nulla fu lasciato da lui
sotto il sol fervido senza saluto;
a tutto ei rispose col proprio cuore,
a tutto che chiede al cuore risposta:
con l'alato pensiero ei fè il giro del mondo,
nell'infinito soltanto gli trovò un confine.

Tutto lo spirto suo nutriva: le fatiche dei saggi
dell'arti ispirate le creazioni,
le tradizioni, i legati degli scorsi secoli,
dei floridi tempi le speranze;
col sogno a sua posta penetrare ei poteva
nella misera capanna e nel regale palazzo.

Con la natura un'unica vita ei respirava:
del rivo intendeva il balbettio,
e il linguaggio delle fronde comprendeva,
e sentiva dell'erbe il germinare;
a lui delle stelle il libro era chiaro,
e con lui conversava l'onda marina.

Indagato, scrutato fu da lui tutto l'uomo!
E se alla vita terrena
il Creator limitò la fugace nostra esistenza,
e se al di là del sepolcro,
oltre il mondo dei fenomeni, nulla ci attende,
la tomba sua il Creatore giustifica.

E se d'oltretomba una vita ci è data;
egli, questa vita avendo appieno vissuta
e in sonori, profondi echi pienamente
dato alla terra ogni cosa terrena,
all'Eterno con lieve anima volerà,
ed in ciel niuna cosa mortale lo turberà.

## La Musa

Non accecato son io dalla Musa mia:
una bellezza non la nomeranno,
e i giovinetti, scortala, a lei dietro
in invaghita turba non correranno.
Di adescar con ricercata foggia,
con giocar d'occhi, con brillante eloquio,
non ha ella l'inclinazione, nè il dono;
ma colpito è subitamente il mondo
dalla non comune espressione del suo volto,
dalla calma semplicità dei suoi accenti;
ed esso, piuttosto che con mordace biasimo,
la onora con negligente lode.

## L'ultima morte

Volsero i secoli, e qui ai miei occhi
si scoverse un orrido quadro:
andava la morte su la terra, su l'acqua,
compivasi il vivente destino.
Dov'erano gli uomini, dove? ascondevansi nelle tombe!
Come vetuste colonne ai confini
le ultime famiglie imputridivano;
ruine erano le città,
per i pascoli insalvatichiti vagavano
senza pastori le impazzata gregge;
con gli uomini per esse sparve il nutrimento:
io udivo il lor famelico belare.
E silenzio profondo bentosto
solennemente ovunque imperò,
e la selvaggia porpora dei prischi tempi
la sovrana natura rivestì.
Maestosa e triste era la vergogna
delle deserte acque, selve, valli e montagne.
Come prima vivificando la natura,
su l'orizzonte l'astro del giorno salì;
ma su la terra nulla al suo sorgere
dare il saluto poteva:
solo la nebbia, sovressa azzurreggiando, fluttuava
e come vittima espiatrice fumava.

A. BARATYNSKIJ.

(Traduzioni letterali di *A. Polledro*).

# Taccuino critico

## SENSIBILITÀ RIFLESSA

Una delle questioni più controverse fiorite, per così dire, al margine dell'estetica crociana è stata quella di definire la posizione filosoficamente più esatta del critico di fronte all'opera d'arte. Che significa critica? Se vien da crino, significa giudicare. Ma quali sono gli strumenti del giudizio? Qui la questione s'ingarbugliava più spesso che non si chiarisse.

E' sufficiente la mera sensibilità, cioè la capacità puramente sensitiva di accogliere in sè l'opera d'arte, dando così forma a un giudizio che sia il risultato del solo gusto? Si hanno risposto e rispondono quelli che escludono ogni ingerenza della filosofia nel campo dell'arte. La critica per essi consiste in un semplice apprendimento dell'opera d'arte, e la formulazione dei loro giudizi non si discosta dal comune «mi piace o non mi piace». Ma nel seno stesso di questa posizione non tarda a nascere la contraddizione che vi si nasconde; la quale consiste nell'esigenza di conferire al proprio giudizio di mero gusto una validità non soltanto momentanea e casuale, a dare cioè ad esso una base certa, universale. Allora ci si accorge che occorre un ubi consistam, sul quale il gusto resista, trovi la sua legittimità. Il gusto, per sè preso, è nella stessa situazione di un regime che cerca fuori di sè la propria legittimità, dopo aver posta in dubbio o distrutta la legittimità precedente. Esso quindi è costretto a ricorrere alle idées générales (adopero l'espressione francese perchè è tipica di una mentalità); e difatti col Lemaître, la critica deve venir a patti con esse idee generali (cioè con la filosofia) non potendo basarsi sulla casuale, relativistica rassomiglianza dei gusti. Insomma, la critica impressionistica, che in Lemaître appunto ha avuto il rappresentante più autorevole, e reca nel suo seno stesso la contraddizione; e per uscirne, per non abbandonarsi alla rapina turbinosa e variopinta del semplice gusto costretto nei limiti, muti d'ogni concetto, del «mi piace o non mi piace», si deve aggrappare alla «generalità».

Ma una volta entrati nel dominio della «generalità», una volta che la critica cioè ha riconosciuto che deve fare appello a un'autorità che il mero gusto non è in grado di fornirle, le cose non cessano di andar male, tutte le volte che questo appello n fatto impropriamente: allorchè si ricorra a una filosofia sbagliata, o alle scienze naturali, o alla réthorique, o ai generi letterari.

Così mentre la vecchia critica alla La Harpe, che da noi fu le critica delle accademie, considerava l'opera d'arte, giusta la frase del Flaubert, «comme des aérolithes», la critica del Taine, nell'intento di considerare le opere storicamente, secondo l'esigenza della filosofia idealistica, le immergeva nella razza o nell'ambiente, dandone quindi un giudizio deterministico. La posizione era capovolta: alla critica astrattistica, accademica, areolitica era subentrata la critica storicistica (non storica), naturalistica, deterministica.

Due cose, e importanti, sono venute in chiaro: 1° che la critica impressionistica postula un'esigenza filosofica; 2° che questa esigenza filosofica s'appunta in una filosofia che del fatto estetico abbia un concetto esatto.

Tornando ora al nostro critico, quale diremo che sarà la sua posizione più giusta di fronte all'opera d'arte?

Non gli basta l'essere puramente sensibile, e gli occorre un esatto concetto filosofico dell'arte. Questa duplice esigenza egli la realizzerà sinteticamente; cioè in lui vigore di concetti e fresca sensibilità dovranno operare come una forza unitaria. Questa sintesi, questa unità si possono chiamare sensibilità riflessa.

## STILE E FANTASIA

Quando si parla di stile solitamente s'intende in due modi egualmente errati. Nel primo modo, stile significa lingua; un'opera di stile dovrà essere scritta perciò in una bello lingua, con parole una per una splendenti, scelte secondo criteri astratti di purità verbale, e intessute secondo certi canoni d'eleganza sintattica. Nel secondo modo, stile si vuol richiamare a un criterio esteriormente formale. Esiste cioè, in tale maniera di concepir lo stile, un'idea pura, che diremo platonica dello stile. Riferire, anzi modulare la propria intuizione alla forma di questa idea, ciò significa fare opera di stile. In entrambi i modi, sia nel caso dello stile-lingua che in quello dello stile-idea, il concetto di stile è posto al di fuori della realtà dell'intuizione, in una specie di sopramondo vuoi verbale e vocabolaristico, vuoi ideale e accademico. In entrambi i casi lo stile è un'astrazione dell'intelletto.

Stile si ha, al contrario, allorchè materia e forma (per usare i vecchi termini del linguaggio scolastico) sono intuite, per così dire, dal loro intimo, nel loro sintetico generarsi dentro la fantasia dell'artista. Non c'è quindi uno stile esterno alla materia (sentimenti, volizioni, pensieri) dell'opera. Molte opere cosidette di stile sono abili esercitazioni stilistiche: prodotti d'accademia. Stile si ha quindi per il pieno coincidere di materia e forma nell'alta fantasia artistica.

## UN PENSIERO DI FLAUBERT

Quando Taine pubblicò l'Histoire de la littérature anglaise fondata per almeno tre quarti sul pilastro del climat (Un pareil climat prescrit l'action, interdit l'oisiveté, développe l'énergie, enseigne la patience), Flaubert non si fece ingannare dalle molte belle pagine sul paesaggio inglese «au style rapide, vif, imagé» ma colse, direi quasi d'istinto se non si sapesse quali doti di profonda meditazione egli possedesse, il fondamentale punto debole di quella storia, e della mentalità tainiana. Nella Correspondance si leggono queste esattissime parole, che toccano nell'intimo il nodo della questione: «Io deploro il punto di partenza. Nell'arte c'è altra cosa che il mi-luogo e gli antecedenti fisiologici dell'artista. Con cotesto sistema si spiegano la serie, il gruppo, giammai l'individualità, il fatto speciale...». Cotesto metodo conduce forzatamente a non dare alcuna importanza all'ingegno. Il capolavoro non ha altro significato che quello di documento storico. E' radicalmente l'opposto della vecchia critica di La Harpe. Una volta si credeva che la letteratura fosse una cosa tutta personale e che le opere cadessero dal cielo come aeroliti. Ora si nega ogni volontà, ogni assoluto. Credo che la verità sia nel mezzo. Questo mezzo, per chi conosce il problema, è tra la critica accademica o impressionistica (qualcuno ricorderà il tentativo di alcuni giovani vociani, De Robertis, Onofri e, per alcuni lati, Serra venuti dalla cosidetta scuola carducciana di rinnovare la vecchia critica accademica con il talismano della sensibilità) e la critica metafisica, filosofica, cioè pseudo-filosofica e naturalistica. Il contrasto è fra Sainte Beuve-Lemaître da un lato e Brunetière-Taine dall'altro, per limitarci ai termini francesi del problema.

Nella critica francese, nonostante la Correspondance e le chiarificazioni crociane, la questione non ha fatto gran passi neanche oggi. Albert Thibaudet che per gl'impressionisti è troppo filosofo e per i filosofi troppo impressionista, si sforza di collocarsi, in una delle sue, spesso sottili, Reflexions sur la littérature che va pubblicando sulla N.R.F. in cotesta posizione mediana allorchè disegna alla stregua di due saggi su Balzac (uno di Bellessort, Balzac et son oeuvre, e l'altro di Curtius) un tipo di critica tedesca di fronte al tipo di critica francese. «Si j'écrivais à mon tour un Balzac — afferma poi il Thibaudet — je lui verrais le même foyer que Curtius, une énergétique, mais je donnerais pour suite à cette énergetique une technique du roman balzacien, liée à une technique générale et à une histoire du roman, et je terminerais sur le terrain des moeurs et du goût, où je me rencontrerais avec M. Bellessort».

Un pasticcio, insomma, malgrado questo tentativo di coordinazione dei due termini del problema; e un pasticcio, anzi, appunto perchè questa coordinazione è fatta dall'esterno, astrattisticamente. Così il vecchio cartesianismo risbuca da tutte le parti.

C'è una terza critica, per così dire, tra Bellessort e Curtius; ed è quella proprio che intendeva Flaubert criticando l'Histoire di Taine.

G. TITTA ROSA.

# Evghènij Abràmovich Baratynskij

## (1800-1844)

«Il primo dei nostri poeti elegiaci» lo disse Pùskin: primo, intendasi, in ordine di tempo. Non che avanti di lui la nota elegiaca non avesse risuonato nella poesia russa: note elegiache delicate e commosse già avevan fatto vibrare la lirica di Zukòvskij e di Batjuskov, e altre, squisite di sentimento, perfette di suono e d'armonia, s'erano sprigionate da quella, precocissima, dello stesso Puskin. Ma in questi poeti il motivo elegiaco era stato occasionale o momentaneo o variamente commisto ad altri non pochi, e soprattutto mai si era elevato dalla sfera del sentimento a quella del pensiero meditato. Baratynskij o (Boratynskij), per la prima volta in Russia, la malattia del secolo, la mirovàja toska o mirovàja skorb, si affina e sublima: mentre si libera da ogni scoria sentimentale e romantica, cessa di essere l'espressione fugace di un fugace stato d'animo, assurge ad un tutto continuo e coerente di pensiero, ad un'austera sintetica visione della vita e del mondo.

Il curriculum vitae di Baratynskij ha larghe analogie con quello di più altri grandi poeti del tempo.

Un'infanzia dolorosa, un'adolescenza ricca di amare vicissitudini (si sa che egli dovette, per punizione, lasciare il corpo dei paggi e prestar servizio militare come semplice soldato, il che non gl'impedì, ma solo molti anni più tardi, nel 1825, di raggiungere il grado di ufficiale), un lunghissimo periodo di guarnigione nella desolata e cupa Finlandia, e le disperate condizioni della vita spirituale in Russia, sotto la cappa di piombo del regime poliziesco e militaresco di Arakcèjev, che accompagnò sino all'ultimo il fosco tramonto di Alessandro I e di cui tanto sentirono il peso anche Pùskin o Bàtjuskov: ecco le principali influenze che determinarono per tutta la vita il corso dello sviluppo poetico di Baratynskij.

Non pessimista di natura — ce ne persuadono i sia pur brevi sorrisi della sua Musa — egli divenne, così, il più tipico rappresentante dei poeti skòrbnki 'o, come noi diremmo, pessimisti, al cui novero egli stesso si ascrisse con questa professione di fede:

«Della tristezza c'invaghimmo. I novissimi
poeti non sorridono nelle creazioni loro...
...A tutti di mestizia si velò la fronte,
l'anima appassì e il cuore sfiorì...»

Dileguato, pertanto, «dei vividi entusiasmi il tenue paradiso» e posatosi sul petto del poeta come «tumulo un pensiero fatale», il luminoso mondo gli appare «malinconico e vuoto» e la vita «un freddo, greve sogno» ed egli si sente, ancor vivo, come in un sepolcro.

La morte diventa, così, il tema dominante della sua lirica, che la invoca «soluzione d'ogni enigma e scioglimento d'ogni catena» e la canta come foce ultima dei sogni, delle passioni, dei travagli dell'uomo, come destino comune dell'individuo e del genere umano e d'ogni vivente sopra la terra. Di questa sua squallida filosofia Baratynskij tocca il vertice in alcune sconsolate visioni, tragicamente grandiose, del successivo spegnersi della vita nel mondo, da cui spirano insieme un senso di gelo e un soffio di potente, quasi biblica poesia.

A chi era giunto al definitivo pessimismo di tali conclusioni, come «L'ultima morte» non poteva a meno di rivelarsi l'infinita vanità del tutto e, particolarmente, d'ogni sforzo umano, nel campo delle scienze e delle industrie, per la conquista di un'arida felicità terrena, grossolanamente riposta nei beni e nei diletti materiali, come quella a cui il nuovo secolo, «d'ora in ora dal cotidiano e dall'utile più visibilmente, più sfrontamente occupato», tendeva, sotto gli occhi del poeta, «pel cammin suo ferreo» Vede egli, pertanto, sotto il «gelido fasto» di un tal mondo, «dove nei cuori è il lucro e tetro pallido è l'uomo», trasparire «l'esanime scheletro», invano coperto d'argento e d'oro, mentre «l'ultimo poeta», che cantava ignaro la «divina grazia delle passioni», l'amore e la bellezza», contrapponendoli alla «vanità e vacuità della scienza», accolto da aspri cachinni, ammutolisce e fugge, cercando nella morte di Saffo libertà e solitudine!

Ma il pessimismo di Baratynskij, per quanto radicale e profondo, è tranquillo e sereno: nessuna enfasi in lui, non esagitazione di romantici gesti, non pose drammatiche. Il pensiero consolatore della morte, alla quale scioglie un inno, della morte che reca in mano «l'ulivo della pace e non la falce distruggitrice», ha virtù di rasserenarlo e di sorreggerlo, compie il miracolo di riconciliarlo persino con la vita.

E però Baratynskij non impreca, non si ribella al destino nè a Dio, non odia gli uomini, ma si rassegna al male e al dolore, cercando rifugio «nei canti delle Muse e in un'alta indifferenza». Egli chiama sè stesso «il cantore dell'impassibilità», della pace e del silenzio: «io non spero nè temo... Filosofo son io... Io solo cantavo le mie pene, i freddi versi respiravano dell'anima la fredda angoscia». Corazzato di questa indifferenza, che non è insensibilità, ma piuttosto pacato dominio del proprio cuore, Baratynskij sa in tutte le cose, anche nelle più amare e dolenti, trovare un significato e una giustificazione, ed in sè medesimo la forza di tutto comprendere e tutto perdonare. Anche «la sofferenza ci è necessaria: — egli canta — chi provata non l'ha, non può intendere la felicità!.. Vita eaffanno sono una cosa... A noi fan d'uopo e le passioni e i sogni, in essi è del vivere la condizione e l'alimento...»

Illuminato da quest'alta facoltà di comprendere, il pessimismo di Baratynskij finisce per l'amore della bellezza e del bene, la cui sede egli pone fuori di qusto mondo, nell'infinito a cui tutti gli uomini aspirano. Gli uomini, infatti, non sono per lui che «della necessità inflessibile i ciechi schiavi, gli schiavi del dispotico destino», ed essi tutti si tormentano e si struggono su questa terra perchè, avendo conservato la memoria del «patrio cielo», e cioè della patria celeste, si tendono in una confusa brama, assetati di felicità, verso il mondo da cui furono temporaneamente sbalzati quaggiù.

Questa compiuta filosofia pessimistica di Baratynskij trovò espressione in alcuni volumi di liriche, due ne apparvero a Mosca nel 1835 e un terzo, dal titolo presago: «Il crepuscolo», nel 1842, ma le sue opere maggiori sono sei fra poemi e poemetti, dei quali assai notevoli, più che per pregi d'insieme, per singole bellezze, «Eda», «Il ballo», «La zingara», e «I conviti»

Il primo, di soggetto finnico, risale ancora al soggiorno militare fatto dal Poeta in quell'estremo lembo della Russia nel 1825. La favola ne è semplicissima: una fanciulla finlandese, una gentile creatura tutta mitezza e amore, sedotta e poi abbandonata da un giovane ufficiale russo, tanto se ne accora che muore: «Il ballo» e «La zingara» (nella prima edizione del 1831: «La concubina») furono scritti a Mosca, dove Baratynskij si era ritirato fin dal 1827, dopo essersi sposato e aver lasciato il servizio. «I conviti», felicissime descrizioni di scene dell'antica vita moscovita, che valsero all'autore il nome di «cantor dei conviti» e, da parte di Bjelinskij, quello di «cantore di Mosca», sono, più che un poema, un componimento per metà scherzoso e per metà elegiaco.

Di tutte le poesie di Baratynskij quella di cui Pùskin faceva il maggior conto era «Il ballo». Nonostante la sua trama più che tenue e assai simile a quella di «Eda»: un tipo ardente e demoniaco di fanciulla che, abbandonata per un malinteso dall'uomo che l'ama si dà la morte col veleno, Pùskin lo giudicava frutto di un talento maturo e produzione eccellente, piena di originale bellezza e di non comune leggiadria, in cui il Poeta aveva saputo fondere il tono faceto col passionale, la metafisica con la poesia, arricchendo tutta la grazia e tenerezza elegiaca di questa con tutte le sfumature di quella.

In generale, Pùskin apprezzava altamente nel suo amico e coetaneo Baratynskij (che era nato un anno dopo soltanto), oltre all'armonia del verso, alla freschezza dello stile, all'espressione vivida e precisa, l'originalità del pensiero, e lo trovava originale innanzitutto perchè pensava, perchè non era solo un poeta, ma altresì un pensatore: caso, in Russia, abbastanza nuovo e che anche successivamente non si ripeterà troppo spesso.

E «poeta del pensiero» lo definisce pure Bjelìnskhij, il quale crede, però, di scoprire in lui un fondamentale dissidio fra pensiero e sentimento, che avrebbe, a parer suo gravemente indebolito la creazione di Baratynskij, vietandole di salire alle vette supreme dell'arte.

Senonchè occorre qui in primis osservare come l'insigne critico, che a più riprese si occupò dell'autore dell'«Ultima morte» dopo averne dato nel 1834 e nel 1835, ai primi passi della propria carriera letteraria, nelle riviste «Molvà» (La Fama) e «Teleskòp» dei giudizi piuttosto severi e alquanto sprezzanti, sentisse onestamente il dovere nel 1842, giunto alla sua piena maturità, di tornare su quei giovanili apprezzamenti per sottoporli a profonda revisione. Della qual revisione, compiuta in un vasto saggio consacrato a Baratynskij su gli «Otècestvennyja Zapìski» (Annali Pàtrii), fu risultato ultimo l'esplicito riconoscimento, non solo dell'artistica finitezza e perfezione di non poche liriche del Poeta, fra le altre quella «In morte di Goethe», salvo solo qualche appunto d'imprecisione e d'indeterminatezza nei concetti, ma anche del «primo posto che incontestabilmente spetta a Baratynskij fra tutti i poeti apparsi insieme con Pùskin.

In quanto, poi, al preteso dissidio baratynkijano, di cui Bjelìnskij precisamente in questo ultimo e più approfondito studio sviluppa l'analisi, ci sarebbe facile mostrare, se ce lo consentisse lo spazio, come le censure del critico le quali s'appuntano essenzialmente contro quello che oggidì si direbbe l'anti-intellettualismo di Baratynskij (contro la sua esaltazione della vergine e ignara natura in contrapposto alla fallacia della scienza e del progresso contro la sua interpretazione della «vita come preda della morte», della «ragione come nemica del sentimento» e della «verità come distruggitrice della felicità» per valerci delle espressioni stesse di Bjelìnskij), come quelle censure abbiano, in fondo, radice in preoccupazioni d'ordine pratico-sociale, sopra le quali la critica russa, come fu già da altri notato, di rado seppe elevarsi e che assegnano all'arte, come sua finalità giustificatrice, una qualche speciale e sia pure elevatissima missione civile, ma che ben poco han da fare con la critica estetica, quale oggi noi l'intendiamo.

ALFREDO POLLEDRO.

# Descrizione di pittori inglesi

*La* National Portrait Gallery *di Londra, non è soltanto un monumento di storia nazionale come Westminster: è anche la storia della pittura inglese. Il culto del ritratto, in questa isola è più antico dell'azione di Holbein e di Van Dyck; è nel gusto della razza per la psicologia prima che nelle trovate della scuola.*

## Hogarth

*E' vero che pensando ad Hogarth non si può dimenticare che Holbein aveva fatto scuola alla corte inglese. Ma la pittura satirica di Hogarth («il funerale della comicità» diceva Baudelaire) porta un sapore di terra e di tradizione! I quadri di Hogarth sono così inglesi che guadagnano ed essere pensati come soggetti cinematografici; e la sua durezza calligrafica non si può mai riferire ad intenti rigorosamente plastici; anzi mira al grottesco, al sinistro: si tratta sempre di episodi di movimento.*

*Di lui, piccolo, corpulento, dal naso corto e dalla testa rotonda John Wilkes colse definitivamente il sistema di osservazione quando mostrò la sua incapacità di condurre a termine un soggetto non perverso «Per il suo rancore e per il suo malanimo nativi dovette distogliersi subito con invidia e sdegno da un soggetto simpatico; preferì nutrire il suo cuore cattivo di questi spettacoli odiosi che cercava con zelo — instancabile e con acre implacabilità, perchè congeniali alla sua natura». Il padre della pittura inglese non poteva non nutrire questa protervia di pamphletaire, questa ostinazione di aneddotista.*

*Bizzarro, passionale, cervello a chiodi insormontabili per la stessa intolleranza del suo buon senso, arguto più che intelligente, pratico più che esperto, moralista più che filosofo, più letterato che scrittore, più novelliere che pittore. Attaccato alle proprie contraddizioni come ai più solidi istinti.*

*La sua fantasia petulante lo costringeva a limitarsi all'arabesco dell'emozione: e i toni delle sue stampe risalterebbero bene nei romanzi di De Foe e di Richardson. Davanti ai più audaci ritratti inglesi non dimenticate mai che prima del ritratto c'era l'aneddoto, prima del «segno» l'umorismo del disegno!*

## Blake

*Anche Blake ha fatto soltanto l'illustratore. Ma Blake è plastico; il suo grottesco è sempre apocalittico. Dopo aver veduto il terribile Blake, non so pensare un altro pittore di Dante.*

## Reynolds

*Necessità di non amare Reynolds quando si è messo troppo in alto, troppo solo Gainsborough. Certi conflitti fatali diventano più duri se i combattenti hanno fatto la pace, il giorno della morte.*

*Il nostro discorso d'innamorati di Perdita sarà dunque ambiguo.*

*Reynolds è nato al suo paese nel momento ideale. Egli doveva riuscire antipatico come tutti gli uomini provvidenziali. Si direbbe che senza di lui gli inglesi non avrebbero potuto imparare a dipingere. Solo un uomo della sua tempra, equilibrato, oggettivo, ragionevole, poteva indicare una via giusta. Hogarth maestro era un equivoco, Gainsborough un pericolo.*

*Reynolds fece il suo viaggio in Europa, e specialmente il suo viaggio in Italia, con uno scrupolo impersonale. Le note di viaggio che scrisse sono un* Baedeker *minuziosissimo del pittore. Quando tornò aveva imparato tutto e poteva disegnare tutto. Affidandosi al solo mestiere nessuno seppe trovare e vedere meglio di lui. Il suo buon senso, se non la sua ispirazione, era europeo; potè ridurre con vera eleganza le proporzioni del genio a chiare questioni di intelligenza.*

*Perciò abbiamo la sua pittura nemica dei fotografi Hudson e Coter; per il suo «ritratto romantico» chiede modelli poetici e una sana solidità di segno c'è certamente nella* Strawberries Girl.

*Insomma nessuno dopo lui raggiunse in Inghilterra l'altezza del suo eclettismo. Sapeva vivere e farsi valere nel mondo, nei clubs; seppe far scuola.*

*E' vero che il suo realismo non è paradossale, non è eccezionale; che il suo senso del limite, completo e sicuro, ci annienta. Ma non dobbiamo negargli di capirlo, almeno in omaggio a quella capacità di capire che egli ebbe, inguaribilmente sovrana.*

## Gainsborough

Perdita, *apparizione di aristocratica finezza, di lontananza sconcertante; segno limpidamente tagliente, toni staccati dal paesaggio trasparente.*

*Gainsborough è l'inventore del paesaggio inglese; vi ha introdotto come una nostalgia sottile di Tiziano giovane; la grazia ambigua di Mrs. Robinson è ugualmente nel mistero della atmosfera sonora.*

*Visse tra gli uomini come in esilio, senza cedere alla felicità e alla facilità che lo circondarono. Cercò trepidamente la sua pittura come un enigma sottile; lasciandosi sedurre solo dalla freschezza e dalla tenerezza dell'ineffabile. Lavorava come per attendere l'ispirazione. Trasportava lo studio sulla tela definitiva da più studi preparatori ad olio; formava contemporaneamente tutte le parti del quadro facendole progredire assieme, ma lasciava quasi indeterminata la testa finchè non venisse il momento felice. La sua pittura di primitivo doveva essere pittura di scoperta.*

## Romney

*Romney riduce la pittura della grazia a nobili oleografie. Così Morland aveva fatto della pittura di episodi di Hogarth ma conservando un gusto paesano. Il pittore di Lady Hamilton è un pittore di costumi, ma il suo disegno sentimentale non ha nulla di incisivo. Si accontenta di un patetico stucchevole. Colore sfumato come un'orlatura di sentimentalismo.*

*Da Romney la tradizione può arrivare sino a Watts e a Sargent, mentre i grandi pittori di razza cercano il paesaggio: Constable e Crome e più originale di tutti Turner, scontroso e cocciuto, che sa il segreto della luce non derivata dai contrasti dei colori ma dalla giustezza dei toni e dalla chiarezza delle ombre portate.*

## Rossetti realista

*Anche Rossetti è un inglese di razza attaccato alla terra e alla ricerca della potenza del segno. Il suo cosmopolitismo è una leggenda; e le teorie preraffaellite sono un velo che ci tolgono di capire il pittore.*

*L'ideale pittorico di Rossetti scende direttamente dalla tradizione locale; dal gusto del contorno di Hogarth e dal sottile enigma della bellezza femminile di Gainsborough. Anche quando la deformazione del suo segno è calligrafica conserva una seduzione terrestre e perversa.*

*Bisogna guardare l'esotica* Beloved *di Rossetti come un prodotto di puro realismo.*

## Specchio dello spirito inglese

*Il dominio degli inglesi sulla terra è un dominio di timidi, egoisti e pensosi. Così la pittura inglese è ricerca di uomini e aspirazione al ritratto il paesaggio sarà la poesia e la luce di questa taciturna psicologia.*

p. g.

# L'esotismo nella letteratura francese

L'esotismo entra nella letteratura francese in tempi non precisamente moderni, come attestano il *Paul et Virginie* e i romanzetti americani del visconte di Chateaubriand: una letteratura esotica vera e propria è costituita dalle cento e cento relazioni di viaggio frequenti nel 1600 e nel 1700 francese. Ed era esotismo di marca sopraffina, non contraffazione letteraria alla maniera dello *Zadig*. Anche nella poesia appare press'a poco nell'istessa epoca, nelle rime del piacevole abate Delille. Ma fu l'unico, all'incirca: con Andrea Chenier l'esotismo comincia a transubstanziarsi: si sviluppa per un lato tutto interiore e lascia atrofizzarsi il punto di vista del colore, della pittura. E' illecito parlar d'esotismo a proposito di Lamartine, di Hugo: in Leconte de Lisle e in Dierx riappare la sollecitudine per i colori descrittivi, ma è più che altro un motivo lirico casuale, legato ai ricordi d'infanzia di codesti due poeti nati in terre lontane, come J. M. de Hérédia.

Ma ora convien fare una distinzione fra quei poeti per cui la descrizione di paesi è tema lirico centrale, essenza dell'opera — ed altri che la scelsero come sfondo mutevole allo sbocciare di un lirismo tutto interiore e non sottomesso a pretesti geografici. Questa distinzione sussiste anche nei tempi nostri, poichè se in Cendrars, prototipo dei poeti dell'esotismo, questo è centro della poesia, in Ségalen e in Morand non è che decorazione o punto di partenza. Altra differenza bisogna mostrare fra poeti nella cui opera appaion saltuariamente colori d'esotismo, per lo più letterarii, come Claudel o Salmon, e quelli che son precisamente — e solamente — poeti di terre lontane.

*La Nouvelle Revue Française* annunzia da qualche mese la pubblicazione d'una *Lettera aperta su l'esotismo*, di L. P. Fargue, lettera che dev'essere più che interessante per parecchie ragioni: innanzi tutto per la sottigliezza di codesto poeta troppo raro; poi ci ricordiamo di aver letto in *Commerce*, la magnifica rivista diretta appunto dal Fargue, una coloratissima e diffusa relazione d'un viaggiatore del 1700 sui costumi e i caratteri dell'Indocina; e infine poichè il Fargue, assieme a Valéry Larbaud, scrisse la prefazione alle poesie postume di H. M. Levet, che fu probabilmente l'iniziatore di un certo esotismo nuovo nella poesia.

Poichè in verità bisogna affermare che non c'è nulla d'esotico nella poesia di Laforgue o di Corbière, sebbene quello sia nato a Montevideo e questo abbia viaggiato, e ambedue citin nei loro versi nomi di terre lontane. In quel periodo vibrava nella poesia un'ampia ispirazione verso il viaggio e l'avventura, ma come l'esotismo di Baudelaire si limita a cantar la sua negra e ad accozzare un paio d'aggettivi scelti bene a due nomi di continenti, così tutte le scorrerie oltre confine dei simbolisti sono puramente letterarie. Wagner faceva scuola: i poeti si commovevano epilogando su le nevi del Nord e sui galoppi di Brunilde, ma era una moda. E le canzoncine sottovoce dei brussellesi, le chiazze di colore dei fiamminghi nemmeno erano esotismo. Oggi ancora quei nomi e quelle citazioni che si vedon quà e là nelle rime di Duhamel son pretesti: come i canti a Schéhérazade e alla Boemia di T. Kleingsor.

Occorre separare il cosmopolitismo dall'esotismo: cosmopolitismo non è una parola esatta, poichè se è bene applicata a significar la sostanza della poesia di Larbaud o di Morand, non spiega il casuale apparir di nomi di paesi europei nell'opera di questo o quel poeta. Tutti hanno viaggiato, e tutti trovan la maniera d'incastrare uno o due nomi di stazioni viste da un treno, in fondo a una poesiola di venti versi. Questo non ha nulla in comune con l'esotismo. E' certamente stupido localizzare i motivi d'esotismo solo in Cina o nelle *pampas*: perciò ci sembra si debba comprendere in codesto termine più generale anche il cosmopolitismo.

Nell'opera lirica di Ségalen, nelle poesie in prosa di *Peintures* e nei versetti claudeliani delle *Stèles*, pochi particolari ricordano lo scorrevolissimo narratore della Cina di *René Leys* e della Tahiti degli *Immémoriaux*, ov'è evidente il partito preso di dipingere, sotto complicate trame, i paesi: nelle poesie l'esotismo è accidentale, è la sontuosa ornamentazione dei sentimenti che codesto epigono dei simbolisti stilizza all'eccesso. Sogni d'eroismo o nenie d'amor sconfitto, pompe e incensi dell'estasi o tentativi d'esprimer la sensazione raffinata, la Cina in quelle poesie corrisponde al Nord ch'è nelle leggende di Vielé-Griffin: evidentemente Ségalen vissuto lungamente in Cina e imbevutosi della sapienza orientale, anche senza volerlo, imprime al suo lirismo un color d'esotismo. Ma la ricerca della musicalità e dell'estasi, e, dopo, il frugare in fondo ai viluppi d'idee per estrarre da esse succhi essenziali, è ciò che caratterizza l'opera di Victor Ségalen.

Per molti aspetti simile alla sua, la poesia di O. W de L. Milosze di Saint Léger-Léger — o St. John-Perse che dir si voglia — ambedue epigoni del simbolismo e seguaci della ritmica di Claudel, è anche fondata su la musicalità dell'idea: nella *Confession de Lemuel* del primo spesso l'universo stilistico della metafisica sconfina nei campi del lirismo, abolendo ogni suggestione possibile dei paesaggi lettoni a mala pena intervisti; così gli *Eloges* e poi ancora più l'*Anabase* di St. Léger-Léger, assai vicino in questo a Ségalen, approdano ad un'esaltazione del sentire e del pensare cinese, senza che avvenga un'attrazione verso i colori del popolo e dei paesi.

Diversissima è la poesia di Morand: si potrebbe dimostrare che ogni suo quadro lirico è l'abbozzo d'un frammento di novella o di romanzo. L'andatura senz'armonia del verso che or s'appiglia a Cendras, ora si fa perfin scheletrico quasi secondo i dettami del neo-classicismo di J. Romains, ammassa fulminee comparazioni dallo schema eguale a quello dello stile di *Ouvert la Nuit*. Poco lirismo puro è in lui, che traspare dalla delicata rete di parole dell'*Ode a Marcel Proust*. In generale la sua poesia è dominata da constatazioni sociali e morali: l'ombra del fenomeno e della catastrofe sta' sempre lì a coprire ogni istinto. La Germania in *Mort d'un autre juif*, l'America di *Business*, l'Italia di *Paradiso-Belvedere* non sono nel centro della poesia: o se ci sono, Morand le ha viste schematicamente, secondo ispirazioni sociali. Perciò egli preferisce quei riepiloghi — come *Echantillon* o *Signal d'Alarme* — che ritroveremo in Larbaud, baraonda costruita, torre di Babele voluta per la suggestione dell'universo allo sbaraglio. Morand è probabilmente — come Larbaud — il prototipo dell'*homo europaeus*: attirato dal consesso degli uomini organizzati, e non dagli uomini visti in libertà, nè dai colori dei paesi.

Il M. Levet, morto a 32 anni nel 1906, è un precursore: egli è il poeta marittimo, il poeta dei transatlantici e delle *cartoline postali*, che porta a spasso su l'Atlantico «*il fiore della sua malinconia anglosassone*». I suoi ritmi slegati, certe stilizzazioni come «*in questo mare piatto come la mano*», meritano ch'egli sia considerato quale assai vicino ai giochi stilistici della poesia moderna. In lui quello che diverrà poi lo spregiudicato cosmopolitismo di Larbaud si fonde con le ultime risonanze del simbolismo, ironiette alla maniera di Jammes o di Laforgue:

*Ni les attraits des plus aimables Argentins*
*ni les courses à cheval dans la pampa*
*n'ont le pouvoir de distraire de son spleen*
*le Consul Général de France à son Plata...*

La fine del suo sonetto *Outwards* permette che gli si avvicinino le *Poésies de A. O. Barnabooth* di Larbaud: esiste fra questi due poeti una somiglianza di sentimenti, e non ha errato chi ha detto Levet «fratello maggiore di Barnabooth». Ma se Levet è il poeta marittimo, e non il primo, Larbaud è l'iniziatore autentico della poesia degli *sleeping-cars*, la poesia dei grandi espressi europei e americani. Ho già detto che la parola «cosmopolitismo» lo veste come un abito perfetto. Con lui nasce una poesia fondata sui nomi delle stazioni e dei treni, in cui di rado appare un personaggio che non sia il poeta stesso, in cui il paesaggio non si rivela mai. Larbaud stesso, intitolando *Borborygmes* alcune delle sue liriche, confessa un'esatta definizione d'esse: «*Gorgoglio, soffocato, rumore della boccia che si vuota...*», rimescolii dell'io, nel rarefatto ambiente di paesi intervisti dal finestrino della cabina, su l'yacht: «*ho su l'anima un cerchio luminoso: il finestrino, come una vetrina di bottega ove si vendesse il mare*». Non interamente liberatosi dal simbolismo, ma già abbastanza *disponibile* da osare un «*never more - et puis Zut!*» Larbaud chiede per il suo spleen biricchinesco «*il tuo gran chiasso, il tuo ampio andare così dolce, il tuo scivolar notturno attraverso l'Europa illuminata, o treno di lusso!*» Spagna, Russia Meridionale, Italia, Inghilterra, Scandinavia, tutta l'Europa — come nella seconda parte delle poesie — vasta atmosfera in cui è a suo agio il poeta che poi saprà ritornare, in una delle liriche più belle del volume, alla «*vecchia stazione di Cahors... ritirata dagli affari... che stende al sole delle colline i suoi marciapiedi vuoti...*» Canti d'un europeo: non proprio esotismo, poichè tutta l'Europa è la patria di Larbaud.

Non si può parlar d'esotismo, a essere esatti, a proposito di P. J. Toulet e di J. Supervielle. Supervielle è nato a Montevideo, come Lautréamont e Laforgue: e se nulla nella sua opera ricorda l'autore dei *Canti di Maldow*, le sue prime poesie poste sotto l'invocazione de «*l'humour triste*» facevano pensare a Lafer.gue. In quelle e nei *Débarcadères* che vennero dopo il lirismo si sprigionava dal poeta al cospetto della pampa come una vampa d'erba secca per un'invisibile e infinita scintilla. Ampia poesia ov'erano i soli interminabili e le galoppate, enorme sbocciare del frutto ricco di succhi verdi cielo e distesa di terre, ritmo del cuore calmo e del galoppo. Ma per Supervielle la pampa è la grande patria, dov'è nato e cresciuto: ed è malagevole parlar d'esotismo per tal poesia.

Toulet, d'origine creola, costrinse in acide ed ellitiche strofi il sole della sua isola, e in versi più scherzosi piccole impressioni della Cina — quella Cina tutta letteraria che ritornerà ne *L'étrang Royaume* — o dell'Algeria troppo simile ai suoi paesi baschi o all'isola della Riunione. Esotismo monocorde, breve gioco d'un rimatore troppo abile, che si perde nell'esagerata stilizzazione.

Ma a tutti questi poeti, per un verso o un altro, si può contestar la qualifica d'esotisti: il poeta completo e perfetto, dal punto di vista dell'esotismo, è Blaise Cendrars, uno dei maestri della avanguardia francese.

Cendrars, nato in quel salotto politico del l'universo che è la Svizzera, è divenuto poeta del «mondo intero». L'Africa e le due Americhe per lungo e per largo, tutta l'Europa e per la Transiberiana fino al Giappone, e perfino l'Oceania lontana, il mondo intero percorso a piedi o in terza classe, lavorando e «arrangiandosi» come il generale J. A. Suter, eroe suo romanzo *L'Or*, il mondo che mai finisce d'esser bello e ch'è tanto piccolo. *Du monde entier* è il libro di poesia su cui tutta una generazione ha voluto modellarsi senza riuscirvi. Poeta rude e nudo che abolisce ogni ritmica e ogni musica, — ottenendo per istinto armonie barbare inaccessibili a tutti i tentativi, — Cendrars costruisce la lirica a nocchi pieni, a solida compatta architettura cui presiede qualcosa di meglio che una passività creatrice, — una volontà. Il misticismo a fior di pelle di *Pâques a New York* la storia dei sette zii nell'indiavodissea sentimentale della *Prose du Transsibérien*, «*vero e proprio* treno sborniato *dopo «il Bateau Ivre di Rimbaud»*, come ha eccellentemente scritto Jean Cocteau, e dopo le istantanee di *Kodak* e delle *Feuilles de Route*, nel Far-West e nel Brasile, nell'Oceania e nelle Indie, hanno introdotto nella poesia francese colori e forme che prima non esistevano. Solo nell'immenso ambiente che edifica intorno a lui tutto il mondo, con i paesi e gli uomini, le piante e i cieli, solo in tanta atmosfera respira liberamente il lirismo di Cendrars.

Ma in lui — come non avviene nella maggior parte dei poeti citati qui — l'esotismo s'incorpora nel suo sentire, compone un tutto da cui è impossibile scindere l'amore per le terre lontane, poichè non è uno stimolante fittizio, non è un artificio. La sua poesia rozza e colante come lava può essere con giustezza asomigliata all'uccello Roc, che con le sue ali spalancate copre il sentimentalismo di tutto il mondo, e da esso trae una linfa inevitabilmente barbara.

NINO FRANK.

# La cultura calabrese

II.

5. — FILOSOFI — In Calabria la filosofia si feconda quasi naturalmente.

Dovremmo affondarci nella seconda metà del secolo scorso per trovare campioni forti e combattivi, i quali, benchè vissuti in studi e lotte necessariamente più vaste che non fossero quelle regionali, nella regione ebbero influenza, seguaci avversarii. Lasciamo le «glorie» lontane. Ma, messo in posto d'onore Galluppi, non possiamo tacere il binomio Fiorentino-Acri. C'è per questi due filosofi quel culto che è fatto d'orgoglio e di devozione, e che, passando dal campo degl'intellettuali, si diffonde e si generalizza quasi per una suggestione ipnotica anche negli strati meno capaci.

Al contrario di Fiorentino, Acri non ha che una parente a Catanzaro, ch'è la famiglia è emigrata a Bologna. Tuttavia, la polemica « serena e turbata » dei due forti campioni — ed Acri a me sembra assai più geniale e originale —, è troppo celebre per esser dimenticata, e, un momento che ci pensiamo, ce li vediamo ambedue vivi nell'immaginazione e in posizione d'attacco. Certo, per ragioni specialmente storiche, l'influenza del Fiorentino è stata maggiore di quella dell'Acri, benchè questi sia morto nel 1913, anche su gl'intellettuali calabresi. L'idealismo del primo si modellava meglio ai bisogni della generazione che cresceva su la tradizione del Risorgimento, e che aveva così validi campioni nella scuola meridionale degli Spaventa. (Noto che sino al 1900, la cultura calabrese è quasi tutta dominata dalla scuola napolitana.) L'altro, che, vinta una borsa di studio, era stato in Germania alla scuola del Trendelenburg, platonico e cattolico, ma forse più aristotelico nel pensiero anche se più platonico come artista della filosofia, che gli sbocciava in pensieri colati in forme originali e perfette, non poteva suscitare nè seguaci nè molti ammiratori, sia in Calabria che in Italia. La sua filosofia trova oggi, e si può dire che va ancora dissodata (i pochi studi del Ferrari, dell'Anile e di qualche altro sono iniziali) - trova un clima più adatto; ma il suo stile, quello stile che è poesia, è così aristocraticamente elevato e personale che soltanto dei privilegiati potranno accostarlo e intenderlo. Una commemorazione di Filippo Meda (crf. I *nostri*, coll. di *Civitas*, Milano) fatta nel 1923 al *Circolo di Cultura* di Catanzaro, ha iniziato la serie delle onoranze che all'Acri si vogliono tributare. E saranno una necessaria riparazione. (All'Università Pontificia di Catanzaro, mons. Pujia nel 1922 e G. M. Ferrari quest'anno. lessero due dotte conferenze su Acri). — Felice Tocco (Catanzaro, 1845-1911), filosofo e storico (cfr. *L'Eresia nel Medio Evo*, *studi Kantiani* e altri scritti) non ebbe la fama dei due primi; ma quel che lascia gli assicura il ricordo che gode fra gli studiosi. Ancor meno noto, ma fecondissimo e profondo cultore degli studi filosofici, e specialmente estetici, Nicola Taccone-Gallucci (Mileto, 1847-1905), ha più particolarmente influito con l'opera sua nel campo degli ecclesiastici. Sono interessanti, come indici della sua mentalità, i due lavori con cui questo aristocratico devoto al Papa e alla Chiesa, ha esordito: *Un tributo d'affetto al P. Antonio Bresciani* (1865) e un *Saggio di Estetica* (1867-68) in due volumi; il primo, frutto giovanile d'una devozione affatto esagerata al Bresciani come artista, ma espressione sincera d'una educazione rigidamente cattolica; l'altro, lavoro di sintesi, che dimostra la conoscenza del giovane Taccone della filosofia tedesca e, insieme, la modernità del suo spirito. Il Taccone Gallucci è certo fra i più grandi scrittori calabresi della seconda metà del secolo scorso, e in parte, del nuovo secolo; e il suo *Uomo Dio* (Milano, 1881-82), che è l'opera sua maggiore anche se oggi non risponde interamente agli studi più recenti, è una opera monumentale. Già il successo ottenuto a suo tempo è stato completo. Se ne fecero sunti, se ne scrisse su tutte le riviste e i giornali cattolici. L'altra critica ha finto d'ignorarlo: e deve ancora scoprirlo! Gli studi estetici (in *Terra nostra* anno 1915 — io ho contato 42 lavori, fra opuscoli e volumi del T.) sono quelli in cui meglio questo scrittore rivela le sue qualità speculative e artistiche e con più abbondanza; chè, in fatti, se il suo stile, nel calore che lo domina, diviene qualche volta retorico, il più delle volte è governato da un commosso lirismo, che accende la materia che plasma. Sono notevoli questi lavori: *Introduzione filosofica allo studio dell'arte indiana* (Napoli, 1870) *L'evoluzione dell'arte italiana nel secolo* XIX (Messina, 1900) e *Il Cristianesimo nell'evoluzione storica dell'arte* (Napoli, 1906). La produzione del Taccone, varia, interessante sempre, anche quando tratta di storia locale, ha bisogno d'un critico severo e amoroso, capace di imporre alla considerazione di un pubblico vasto uno scrittore tutt'altro che invecchiato.

Di minor forza, Antonino De Bella (Nicotera 1853-1912) lascia alcune opere pregevoli, ch'ebbero il plauso del Bovio e d'altri famosi; ma il suo nome non ha avuti echi.

I viventi non sono elencabili. Ricordo G. M. Ferrari, il successore di Acri a Bologna, al quale la filosofia non ha impedito di sviluppare varie iniziative a favore della regione; Antonio Renda (recente il suo libro su *La validità della Religione*), catanzarese, uno degli spiriti più originali che abbia dato la Calabria, in questo periodo; Michele Barillari, serrese, ora all'Università di Messina, dedicatosi agli studi di filosofia del diritto. Ma non è possibile andare oltre; si cade in parzialità ingiuste, anche se involontarie. E chiudo ricordando Francesco A. Ferrari, giovanissimo, che, uscendo improvvisamente dal silenzio dei suoi studi, ha, in tre o quattro anni, pubblicato due volumi su *S. Paolo*, suscitando critiche nel campo cattolico dove sono state rintracciate reminiscenze di razionalismo karnakiano, ed un volume su *La religione del divenire umano* (*Il Solco*, Città di Castello), che, insieme alla ricchezza delle fonti rivelano nell'autore tentativi sintetici, discutibili certamente, ma che, tuttavia, ci permettono includere questo studioso fra i laici (tanto scarsi, del resto!) più quotati nel campo degli studi religiosi.

6. — STORICI — Dobbiamo distinguere due categorie: storici che si sono occupati della Calabria, benchè non calabresi (Paolo Orsi, Vincenzo Casagrandi, ecc.) e storici calabresi dedicatisi alla regione. I primi, a contatto della suggestiva terra, che al Lenormant fece scrivare la *Grande Grèce*, parlano di lui con un amore che commuove. A sentire, o a leggere il Casagrandi, un vecchio settentrionale che insegna all'Università di Catania, si resta davvero colpiti da un amore così intenso che non teme di cadere nella retorica. Ma la retorica, pur troppo, rende impeciati molti degli studiosi di storia locale. Costoro sono assai numerosi, se per storici possiamo intendere anche quelli che, quasi in ogni paese, ne scoprono e ne raccontano la storia. I più alti e severi vengono dal campo ecclesiastico e dalla scuola. Sono più numerosi i primi, chè nel clero gli studi storici ebbero sempre cultori. Già le fonti della storia calabrese bisogna trovarle negli scritti dei frati: Il Barrio, il Fiore, ecc. Dei più noti ricordo tre vescovi: De Lorenzo, Pujia, Domenico Taccone Gallucci, i quali hanno scritto molte pagine, specie di storia ecclesiastica, imprescindibili per diligenza, acutezza, dottrina. Vive soltanto il Pujia, che è anche cultore di studi filosofici. Al Conte Hettore Capialbi, morto da qualche anno, si devono documenti copiosi e scritti assai pregevoli di storia calabree. Con Francesco Pititto di Mileto, il Capialbi pubblicò dal 1913 a 1918 l'*Archivio storico della Calabria*, la pubblicazione periodica più seria avuta in questi anni, in cui apparvero studi e documenti interessantissimi. Cito, oltre a scritti di M. Cagiati, di R. Corso, di G. De Mayo la *Continuazione dell'Italia Sacra dell'Ughelli* (Capialbi), l'*Epistolario Ufficiale del Governatore di Calabria Ultra, Lorenzo Cenami* (L. Volpicella), *Il Cardinale Fabrizio Ruffo*, ampio studio di Vincenzo Ruffo, ed una serie considerevole di bibliografie dell'Orsi e di altri. *L'Archivio* è una bella raccolta da consultarsi. Altra pubblicazione interessante ma cessata, la *Rivista* di mons. Cotroneo. E' impresa difficile soltanto accennare alle principali pubblicazioni — opuscoli, per lo più, che non hanno grande diffusione perchè pubblicati dagli autori, in tipografie locali — di antica storia locale; noto quelle di Vincenzo De Cristo da Cittanova, di Franc. Capalbo, d iFrancesco Lo Parco, di F Filia; e passo ad osservare che più scarsa è invece la produzione sul Risorgimento. Superfluo rilevare che sul Murat, fucilato nel Castello di Pizzo, esiste una letteratura non soltanto nazionale, alla quale han contribuito anche i calabresi. Vittorio Viralli, in un'opera voluminosa, ha studiato *I Calabresi nel Risorgimento Italiano*, cominciando dal 1799. E' un lavoro organico, ma andrebbe riveduto. L'autore ne conveniva molti anni fa; ignoro se abbia provveduto alla revisione. Altri studi il Viralli ha pubblicato sul Risorgimento (cfr. *Conferenze e Discorsi*, Messina); ma l'opera sua maggiore resta la prima. Pietro Camardella pubblicò nel 1912 una monografia su *I Calabresi della spedizione dei Mille;* Giuseppe Portaro, più tardi, *Il* 1848 *a Messina, a Reggio, a Gerace* e Giuseppe Messina, recentemente, un breve ma interessante, anche se discutibile lavoro su *Il* 1799 *in Calabria.*

Una pubblicazione pregevole è la *Rivista Critica di Cultura Calabrese* di Domenico Zangari, che si stampa a Napoli. Una storia della Calabria l'ha scritta Oreste Dito; e già Vincenzo Pagano (1832-1922) aveva completato quella del fratello Leopoldo. Del Pagano, scienziato e letterato, ricordo anche il *Principio di diritto universale*, opera pregevole. Questo scrittore sta nella categoria di quei sacerdoti cattolici che, con Gioberti, Rosmini e Stoppani, fecero della scienza e delle fede una cosa sola.

7. — SCRITTORI SACRI. — Uno studio speciale bisognerebbe dedicarlo agli scrittori sacri. E' un luogo comune, che trovo ripetuto in opere anche recenti, che le condizioni deplorevoli di analfabetismo della Calabria son dovute specialmente al clero. La verità, invece, è ben altra: e cioè, che, per lungo tempo, soltanto il clero tenne viva la cultura nella regione. Nei seminari calabresi si sono educati non solo i vecchi ma anche i giovani della nostra generazione. Rocco De Zerbi, quando passava dinanzi al Seminario di Oppido Mamertino, si scopriva in segno di riverenza ed era quello che era. In quei seminari è cresciuta sempre una numerosa schiera di studiosi, di latinisti, di letterati, di storici, che io spero che qualcuno raggruppi ed illustri amorosamente. La cultura calabrese è per tre quarti cultura cattolica. Da Padula a De Lorenzo, a L. Taccone-Gallucci, a G. Morabito, a C. Puja a V. Pagano, a Raffaello Caudamone — e la schiera è appena accennata — son tutti sacerdoti, che in ogni campo hanno portato il loro valido contributo. Sofia Alessio è stato educato in seminario. Nei seminari hanno insegnato maestri insigni, anche se dimenticati.

S'intende che gli *studi sacri* anche in questo trentennio furono molti e notevoli. Ma qui non posso provarmi nè pure a un cenno. Mi basta aver indicato una fonte sempre feconda di scrittori.

8. — LETTERATI. — Più difficile entrare nel campo generico dei letterati e impossibile in quello dei giovani.

Di Bonaventura Zumbini, il più profondo studioso di Leopardi, non occorre parlare: la sua fama è più che nazionale.

Stanilao De Chiara, morto a Cosenza qualche anno fa, per i suoi studi Danteschi e le sue conferenze in Orsanmichele, ebbe meritata fama oltre la regione. Critico sereno e moderno, molti suoi scritti li dedicò alla Calabria. Il suo saggio sul *Padula* (nel 1914 aveva scritto la prefazione alla ristampa del *Monastero di Pambucina*, novella dello stesso poeta già pubblicata nel 1842), è un lavoro accurato: edito dal *Brutium* reca la prefazione di B. Croce. Il Quintieri di Milano pubblicò *La mia Calabria* del De Chiara, un volume illustrato, che, nel titolo, ricorda *Il mio Carso* dello Slataper. E' un lavoro pieno d'entusiasmo per le bellezze della regione. Questo scrittore lascia molti scritti critici. Meno noto, ma fecondissimo, è Vincenzo Vivaldi da Catanzaro. I tre volumi su le fonti della *Gerusalemme Liberata* sono l'opera sua maggiore. Un valente traduttore fu Raffaello Condamone (1844-1916), che tradusse, oltre il *De Musica* di S. Agostino, *Il Cantico dei Cantici*, *L'episodio di Laocoonte*, gran parte delle opere di Lonfellow (*Lo studente spagnuolo*, *La Divina Tragedia*) e molte liriche raccolte col titolo di *Traduzioni dai poeti inglesi*. Traduttore di razza, merita di stare accanto ai più pregiati d'Italia (cfr. il mio opuscolo: *R. C.* Soc. ed. calabrese, Catanzaro, 1925)) — Giovanni Potàri già ricordato come poeta dialettale, oltre a qualche lavoro di critica letteraria, ha recentemente pubblicato un volume di «paesi e paesaggi» *Terra di Calabria* (editore Mauro, Catanzaro, 1925) raggruppando i suoi articoli di impressioni, pubblicati in tanti anni su la *Giovane Calabria*. Patàri, che è della vecchia guardia milelliana, e s'avvia alla sessantina, è fresco di forze e pieno di vivacità spirituale: il più giovane dei vecchi scrittori calabresi. Il suo stile classicheggiante nella struttura del periodo, è svelto a volte a scatti e quasi sempre ricco di immagini piene di luce. Calabrese nell'anima, è catanzarese nella vivacità del suo eterno buon umore, profuso senza risparmio in quel suo famoso giornale dialettale «Monacheddu», che ricorda tante battaglie e tante risate. La vecchia Catanzaro di trent'anni fa, Patàri l'ha descritta nel *Popolo*, in certe sue note da «bighellone» pieno di gaiezza e, in fondo, di nostalgia. Scrittore di cose varie, è Francesco Filia.

Ma bisogna interrompere la rassegna, perchè molti sono gli scrittori calabresi che, sparsi per l'Italia, nessuno conosce per tali.

V. G. GALATI.

# MONTHERLANT

*H. de Montherlant a environ 27 ans. Il appartient à cette génération qui n'a pas subi la guerre comme celles qui l'ont précédée mais qui en face d'elle a pris parti, pour ou contre.*

*Lui il est de ceux qui se sont engagés alors que la période d'enthousiasme était depuis longtemps terminée. Il n'a pas vu la guerre sous le même jour que Duhamel, Dorgelès et Barbusse, il souffre lui aussi mais il néglige de se plaindre, tourné qu'il est tout entier vers l'action. Qu'on lise de lui* «Le Songe» (1) *on verra sa pitié pour la femme délaissée, pour les Allemands blessés qu'on ne soigne pas, pour son camarade qui meurt à côté de lui; pitié aussi profonde que celle des écrivains qui avaient quarante ans quand ils firent le guerre, mais sans emphase.*

*Le souffrance humaine ne devrait pas être prétexte à rhétorique. Elle n'inspire à Montherlant qu'un attendrissement aussitôt réprimé. Moins d'idéologie et plus de pudeur, tel est peut-être le trait de toute cette génération qui a aujourd'hui de vingt-cinq à trente ans.*

*Aussi ne prenons-nous Montherlant que comme exemple. Nous pourrions aussi bien citer deux jeunes écrivians du même âge que lui, Hessel l'auteur de* «L'Equipage» *et Philippe Barrès (le fils de Maurice Barrès) l'auteur de* «La Guerre à vingt ans». *Tous rapportent de la guerre une autre manière d'évaluer les choses et presque une nouvelle sensibilité.*

*Le spectacle quotidien de la mort leur a appris la petitesse de suffrances qui autrefois les eussent accablés. Ils refusent désormais à accorder trop d'importance aux femmes et à l'amour.*

*Ils savent le poids de la douleur physique et le sens du mot* «sacrifice». *Ils éprouvent moins d'angoisse car ils ont connu le grand tragique de la guerre et que tout, auprès d'elle, leur paraît indifférent. Ce n'est pas manque de sensibilité, mais lucide comparaison. Rien ne vaut en face d'un néant.*

*Montherlant reprend ces idées avec beaucoup d'autres dans son dernier livre:* «Chant funèbre pour les morts de Verdun» *qui n'est pas un roman comme* «Le Songe» *mais une longue méditation sur la guerre, sur l'amitié et sur la mort. Méditation pleine de formules qu'eût rimées Barrès, car il existe une parenté entre l'esprit de Montherlant et celui de Barrès (qui d'ailleurs se fréquentaient), ed d'idées qu'il eût pu exprimer. Ce livre est plein du souvenir et même de la présence de Barrès.*

*Certaines phrases sonnent - comme celles d'*«Amori et dolori sacrum». *De l'ironie, du mépris, surtout un élan vers la grandeur.*

*Mais aussi moins de dilettantisme et plus de naiveté volontaire dans l'action. Ce n'est pas que nous veuillions égaler, en le comparant, Montherlant à Barrès. Il n'a pas encore fait ses preuves pour cela et trop de distance les sépare. Mais il est bien vrai qu'ils ont en commun la même sécheresse dans l'analyse, la même rapidité de style. Ce qui les sépare, c'est la guerre vécue et le besoin d'action physique.*

*Montherlant, comme beaucoup d'autres de son âge, a fait la guerre et s'est enivré d'agir. Depuis, revenus à la vie civile, il leur a fallu contenter les beison de violence et de lutte. Le sport leur a servi de dérivatif. Ils se sont jetés sur le ballon rond comme sur l'ennemi. Une* «*littérature sportive*» *a pris naissance; que de jeunes se sont fait connaître en célébrant* «*le 100 mètres!*» *Montherlant a été un de ceux qui ont eu le plus de succès et soulevé le plus de discussions dans ce nouveau genre. D'abord dans* «Le Paradis à l'ombre des épées», *puis dans* «Les Onze devant la Porte dorée» *il glorifie non pas tant le sport que les qualités éminentes qu'il suppose:*

*«Ce qui est prenant le pas sur ce qui paraît, ce qu'on mesure sur l'incommensurable, le caractère hiérarchique et aristocratique de l'organisation et de la discipline, la notion du manque de valeur substituée à celle du péché, l'œuvre de chair jugée nuisible, non de désobéir à une loi écrite dans le ciel, mais d'être un danger pour la valeur; la juste mesure du peu d'importance réelle qu'ont les résultats, et cependant la conduite en tout comme s'ils étaient de la dernière importance (la vie comme une partie de foot-ball:* on convient *qu'il faut la prendre au sérieux)».*

*Tous ces sentiments, dit Montherlant, sont inspirés per le sport et tous ils font partie de cette philosophie de l'ordre qui a été celle de l'antiquité et qu'il appelle la philosphie du Tibre. Il l'oppose à la philophie da l'Oronte qui est celle du désordre et du sentiment. Mais le christianisme de quel côté se trouve-t-il?*

*Car Montherlant est chrétien, il a même ecrit son premier livre* «La Relève du Matin» (2). *à la gloire de son collège. Mais c'est un christianisme qui ne prend pas au sérieux l'Evangile et qui ressemble au catholicisme de la Renaissance. On a dit que Montherlant était à la fois catholique et nietzschien. C'est juste. Ce qu'il place au-dessus de tout dans la société, c'est l'ordre, ce quil estime au-dessus de taut chez l'individu, c'est la force. Les vertus qu'il vent pratiquer, ce sont les vertus antiques*

*Ne soyons pas surpris après cela qu'il professe un culte pour la civilisation romaine.*

*En ce moment il écrit un roman dont il n'a pas encore trouvé le titre et un éloge des courses de taureaux* «Les Bestiaires»; *n'a-t-il pas passé toute son enfance en Espagne et ne revient-il pas encore cette année d'Andalousie? Mais il médite d'écrire les vies de Brutus et de Julien l'Apostat. Il pense même à venir l'hiver prochain passer quelque temps à Rome. Voir Rome comblerait son voeu: toute sa vie jusque ici, toute son oeuvre est aimantée vers Rome. S'il n'y est pas encore vènu c'est pas excès de respect, parce qu'il ne se trouvait pas suffisamment préparé pour approcher un tel monceau e gloire. Souhaitons qu'il se décide enfin et qu'il se laisse. éblouir par cette Rome auguste et maternelle où nous autres Francais sommes venus à toutes les époques pour y retrouver nos origines et notre famille.*

(*Scritto per il* Baretti). S. C. GRENIER.

(1) Grasset éditeur.

(2) Bloud, 1921.



PIERO GOBETTI - *Direttore responsabile*
Tipografia Sociale - Pinerolo.